

# « قضية » محمود درويش

اتار مجيء شاعر المقاومة محمود درويش الى القاهرة ردود فعل مختلفة في اوساط المثقفين العرب جعلت منه في نهاية المطاف « قضية » يناقشها المعنيون بحظوظ متفاوتة من الموضوعية والنزاهة، او من التهجم والتقريع. (١) .

ولا نريد هنا ان ندخل طرفا في النقاش ، ولكننا نعتقد ان « الادانة » التي ظهرت في موقف بعض الشعراء والكتاب والتي تشجب تصرف محمود درويش ، انما هي على اقل تقدير حكم مسبق لا يرتكز الى مبررات متجردة .

اننا لا نستطيع ان ننسى ان محمود درويش رجل مناضل عانى من اضطهاد السلطات الاسرائيلية ومن السجن والاقامة الجبرية والقيود ما يكشف عنه كثير من شعره . ولا نحسب ان من حقنا نحن البعيدين عن كل اضطهاد ، المتمتعين بكامل حريانا ، ان ندينه او ان نضعه موضع الشك .

ويجب الا ننسى بعد ذلك ان الذي يعنينا ، في المقام الاول ، من أمر محمود درويش انه « شاعر » ، وان الحكم عليه او الحكم له انما ينبغي ان يصدر من هذه الزاوية . ونحن لا نحاول هنا ان ننفي تأثير « الموقع » على « الموقف » ، ولكننا نتحاشى ان نبتر الامور ونستبق الاحداث . فلقد جاء محمود الى القاهرة لا كمناضل فحسب ، بل كشاعر مقاوم بالدرجة الاولى . ولم يمض على اقامته في عاصمة الجمهورية العربية المتحدة الا وقت قصير لا يكاد يكفي للخلص من الانوار التي سلطت عليه لينصرف بعد ذلك الى مهمته الاساسية التي جاء من اجلها : المضي في انتاج شعر المقاومة دفاعا عن حق الانسان العربي في فلسطين ، والانسان العربي عامة .

ان عالما آخر سينفتح الآن لهذا الشاعر . ولا نود ان نتنبأ بما سوف يستوحيه منه ، حتى لا نقع في ما نأخذ على الآخرين الوقوع فيه . ولكن التجربة العربية الواسعة والاحتكاك بانماط اخرى من المثقفين العرب واستكشاف اجواء مختلفة عن الاجواء التي عاشها محمود درويش في الارض المحتلة ، كل ذلك حري به ان يثري تجربته الشعرية وان يغنيها بأبعاد جديدة قديكون شعره أصبح بحاجة اليها .

نقول ان ذلك « قد » يوفّر له اغناء طاقته الشعرية الخلاقة . فالامر متوقف على انتاجه الجديد بالذات ، هذا الانتاج الذي يترقبه قراء شعره الكثيرون ، حتى اذا نشر منه قدرا كافيا لتبين آفاقه الجديدة وتعمق جوانبها ، أصبح من حق هؤلاء القراء واولئك النقاد والكتاب ان يصدروا حكمهم : فاما ان يدينوا محمود درويش بنضوب شاعريته وجفاف قريحته ، وقد يكون من حقهم ان يعزوا ذلك الى انتقاله من موقعه القديم الى موقعه الجديد ، واما ان يحكموا له باغتناء شاعريته وازدانة نغمات جديدة الى نشيد المقاومة العربية ، وقد يكون من حقهم كذلك ان يعزوا هذا الى انتقاله من موقعه القديم الى موقعه الجديد !

ونحن نعتقد ان هذا الانتقال ، في الوقت الذي يتيح فيه لمحمود درويش ، اجواء من الحرية والانطلاق لم تكن متوفرة له في الارض المحتلة ، يلقي على عاتقه مهمة اصعب ومسؤولية اكبر في الانتاج الشعري الذي هو الميزان الوحيد العادل .

سهيل ادريس

(١) هذا لن يمنع « الآداب » من نشر بعض الآراء لاتاحة الفرصة للمناقشة الموضوعية .

# رسالة إلى محمود درويش

« عن الجديد »

بقلم سمح القاسم

عزيزي محمود - القاهرة ،

الخرج قائم ، سواء كتبت إليك أم لم اكب . وحتى لو كانت لدي طائرة فانتوم فأنني لا أستطيع تحميلها هذه الرسالة إليك ، فالخوازيق الجوية المتربصة على ضفة القناة الفريية جعلت بريد الفانتوم في خطر شديد . . ومن هنا فان « الجديد » سيلة الحمام الزاجل خير رسول إليك ، هناك في مصر الشجاعة واقعا واسطورة ، ارضا وبشرا ، ماضيا وحاضرا . .

وبعد ،

لا اريد تقريعتك على فعل ماض اصبح امرا واقعا ، فمن اين لنا القدرة على اعادة الرصاصة المنطلقة الى فوهتها الام ! .

لكنني اريد مجاهرتك ببعض الخواطر التي انارها في بيانك العاطفي المذاع من موقعك الجديد وموقعك القديم . قلت على ما اذكر ، ان العمل اصبح مستحيلا او لا يطاق ، هناك (اي هنا) . . ثم وجهت تحية حارة الى الشيوعيين الذين يشنون نضالا بطوليا وظهرهم الى الحائط . . فكيف يمكن تفسير القول باستحالة العمل او كونه لا يطاق في آن وجوده وبصورة «بطولية» ؟

لسنا بحاجة الى من يشرح لنا ظروف العمل الادبي والسياسي للشيوعيين ، لا سيما العرب منهم ، في اسرائيل . . واعتقد ان الحركات الثورية تقرر بصورة جماعية في شؤون العمل واستحالاته وتغيير مواقعه . . والا فان المفهوم الحقيقي والعلمي للعمل الثوري يتميع ويفقد اهم خواصه ، في حالة الانفراد باتخاذ القرارات . . ثم ان الموقع هو جزء من الموقف ، ولا مجال هنا للتجزئة ومحاولة تطويع القوانين العلمية الراسخة حتى تتلاءم مع السلوك الذاتي . . اما هذه ، واما ذلك !

ونعود الى عملنا هنا . .

منذ قيام اسرائيل ، ومبارد العنصرية تنحت في لحم البقية الباقية من العرب الفلسطينيين في وطن آبائهم واجدادهم . . ولكن القوى الوطنية والديمقراطية وفي طليعتها الشيوعيون ، ادركت ما ترمي اليه السلطات الصهيونية من وراء الاضطهاد والقمع والارهاب . . . ادركت ان الشعار الاول والرئيسي الذي رفعته الحركة الصهيونية هو : المزيد من الاراضي ، والاقل من العرب . . ومن ابرز المخططات التي شهدناها في السنوات الاخيرة لترحيل التباب العرب ، كان « مخطط كندا » ، واقصد بذلك تشجيع الشباب العرب على الهجرة الى كندا . . وآنذاك وقفنا جميعا في وجه هذه المؤامرة المريعة . . ثم . . من من زملائك ورفاقتك لا يعلك قيوده كل يوم كل ساعة كل دقيقة وكل ثانية ؟ . . من منهم لم تصدر قصائده ؟ من منهم لم يعرف اكثر من سجن في وطنه ؟ من منهم لا يتمزق وينصهر ليعود اشد من اوزوريس ؟

ولعل الجنود المجهولين منا ، والذين عانوا فوق ما عانيناه ونعانيه ، لعلمهم اكثر منا بكثير . . تلتقي بهم فنلتقي بالسمود نفسه والرسوخ نفسه والحياء نفسها . . تستمد منهم ويستمدون منك ، وفي هذا تجد المبرر للحياة والبقاء والمنازلة !

ان صمود جماهيرنا ، وصمود الفيتناميين ، وصمود جميع الشعوب المهفورة المقلوبة على امرها في مرحلة ما من مراحل تاريخها ، ليس ضربا من المازوكية . . انه الصعود الواعي الى الجبلية ، في سبيل الخلاص للسواد الاعظم والاجيال المقبلة . . ومن كان منا يؤمن بهذا الشعب فليحمل صليبه ، واذا كان هذا الشعب قد قرر البقاء على صدورهم ، فعلى حاملي الصليب ان يتزحزحوا . . واذا كان في تاريخ الشعراء والادباء بعض اصحاب الصليب الذين غيروا مواقفهم ، مثل ناظم حكمت وبرتولد بريخت ، فذلك لان اعداءهم ارادوا بجريدهم حتى من الصليب ذاته . . اما نحن فان صليبنا الكبير ما زال في ايدينا ، وانت تشهد في بيانك ، بأن النضال «بطولي» . . قلت ان وطننا لم يعد جبلا سهلا ، بل قضية . .

ولا يستطيع الا ان يختلف معك في هذا . . فالوطن الميتافيزيكي ، الوطن الفكرة ، او القضية ، الوطن الذي ليس سهلا ولا جبلا هو وطن الحركة الصهيونية !! وطننا نحن ، سهل وجبل وقضية في الوقت نفسه . . وطننا فلاحون يعتدى عليهم في ارضهم ، تجار يعتدى عليهم في متاجرهم ، بشر يتكلمون ويأكلون ويفرحون ويحزنون وينزفون دما في مدنهم وقراهم . . في غزة وحيفا والخليل والرامه والجديدة وحتى في البروة التي لم يبق منها سوى اطلال كنيتها . . واهلها !

في ايام الغول والتتار كان المحتلون يجهلون علم النفس . . كانوا يبيدون ضحاياهم ابادة جسدية . . اما اليوم ، فان حضارة القرن العشرين علمت المحتلين اساليب الابادة الفكرية ومناهج التدمير النفسي . . الى جانب التصفية الجسدية .

وكثيرا ما يلجأ المضطهدون - بكسر الهاء - المودرن ، الى القمع النفسي لدفع ضحاياهم الى الهرب في سبيل خلاص ذاتي موهوم . . انهم يمارسون الارهاب السيكولوجي ليخلقوا في نفوس مضطهديهم - بفتح الهاء - ما يسمى بالبارانويا ، وهو مرض الخوف والملاحقة ، او البسيخوفرينيا وهو ضرب من الهلوسة وفقدان السيطرة على الذات . . فهل نسمح لحكام اسرائيل بان يجعلوا منا ارناب لتجاربهم ؟

لا اشك للحظة في حبك لشعبك ووطنك . . ولا اشك للحظة في حبك لرفاقتك ومكتبك العتيق الصابر بين مكاتبهم العتيقة الصابرة ، حيث العمل اليومي المتوتر والمرهق ، ولكنني اشك في ان خطوتك كانت امرا لا مفر منه . . واخيرا ، اليك هذا النبأ الشخصي . . ديوانك الذي تركته في ذمتنا سيصدر قريبا . . سيصدر في الناصرة . . ولن ارسل اليك نسختك مع الصليب الاحمر الدولي . . سأحفظها لك هنا حتى تعود لرفاقتك . . وستعود !

## ثلاث قصائد قصيرة

عن فاطمه  
نلك التي كانت نخبي  
بين نهديها الدناميت  
- عابرة في خندق الموت - الى المقاومة ..!

★ ★

### اعتذار

انت تموتين ،  
تنزّ النار من جرحك ،  
والقنابل  
كأثما لوحدها تقابل  
تحمي لجيل قادم  
مواسم الزيتون والسنابل  
ونحن - يا للعار -  
نهرب حتى آخر الدنيا ،  
لكي نكتب في امجادك الاشعار !

سالم جبران

عن « الاتحاد »

### اغنية في المغائر المظلمة

لسنا نخاف الموت  
فهو عندنا الفطور والغداء والعشاء  
لسنا نخاف الموت ،  
فهو الماء والهواء  
لا بد ان يموت في درب الكفاح بعضنا  
وبعضنا الباقي ،  
سيبني حلمنا العظيم ،  
فوق ارضنا الخضراء ..

★ ★

### فاطمة

حين يعود الصّفو والامان  
ويغسل الضياء عن قلوبنا الكآبه  
وتصبح الكتابه  
مسألة ممكنة التحقيق ،  
لا تثير في مدينتي الغرابه  
سوف اقص للسنيين قصة طويلة

# حزائى احمد الى ضحى من «الرداى»

## الأبحاث

بقلم صلاح عيسى

خطبة ألقىت في نادي جامعة البصرة عن السياب في ذكره السادسة. نصف أبحاث العدد مستعارة من منابر أخرى. أعنى أنها مكررة. لكل منبر طابعه. هذه بدئية، فلماذا نستعير ومن المسؤول؟ هل فقدنا رغبتنا في أن نكتب؟ أظن أن شيئاً من هذا قد حدث عقب حزيران. في ضجة السقوط الهائل اكتشفنا أننا نتكلم كثيراً. نحلم كثيراً. بصيروا العيون نحن، لكن ما أقصر أمدنا. فيما أعرف فإن معظم كتابنا قد توقفوا عن الكتابة عاماً أو بعض عام بعد النكسة. هل ما زالت هذه الحالة تعاودنا؟ ربما. شكاً محجراً «الآداب» أن عددها الخاص لم يجد من يستكمل ملازمه الست، ناهيك أن يصدر - كعدد خاص وممتاز - في ضعف حجمه. هذا داء حزيران تعاودنا جميعاً وهو عرض صحة لا نخلو من خبيث الأمراض.

نقل خطبة ألقىت أو مقدمة كتاب نشرت تضع قارئ «الآداب» أمام عمل لا يتوقعه. للخطبة أبقاها الخاص. أفكارها المكررة. للنودة أسلوبها وحضورها الخاص. الفصل من كتاب أو مقدمته جزء من كيان متماسك. نحن إذن أمام عملية افتراض أو أمام عمل مبتسر لا تستطيع وأنت في منصة إصدار الأحكام عنوة، أن تقامر بالحديث عنه دون محاذير. قد يقول ناهش لحم: هي عملية «ارتزاق» وليست عملية «افتراض». أكره النهش في عجز اللحوم. وكلنا حزيرانيون! نحن نقترض لأننا ما زلنا نرى عالم الكلام النهار المقطوع الوريد أمامنا. نكرر أفكاراً قديمة. ذلك ما قلت عرض حزيرانى.

وربما من الأعراض الحزبانية الأخرى، أن البحث في الشعر يكسب أغلبية الأبحاث. خمسة من تسعة (محمود درويش - د. النويهي - محمد الجزائري - مدني صالح - ووافد اميركسي هو أريك لونا). اهتمام شديد بعالم الحلم. طواف به. والا فكيف تواجه النفس العربية المثقفة ما حدث؟ المسألة ببساطة أن الشعر هو التعبير الأقرب إلى النفس في حالات السقوط المؤلم وانهايار الحلم. وعندما ينقل أريك لونا عن فيليب حتى قوله «لم يخلق العرب فناً عظيماً خاصاً بهم، إنما عبروا عن غريزتهم الفنية عن طريق واحد هو الكلام». والشعر». تصبح المسألة واضحة نسبياً. فاز الشعر بنصيب الأسد من وسائل التعبير الفنية بعد النكسة. هذا طبيعي. لا يقدر على رثاء محترق الآمال إلا الذين بنوا الحلم.

اثنتان من الأبحاث الشعرية الخمسة عن «بدر شاكر السياب» والثالث عن نزار قباني. هذا شيء يطل أيضاً من شرفة حزيران. عندما يقول مدني صالح إن السياب «أخفق في تحقيق أحلام العاشق الجسور المندفع، مثلما أخفق في تحقيق أحلام السيابى الطموح المتطلع» يضع يده على دافع غير واع - وربما واع - دفعه للكتابة عن السياب. مثله ينطق محمد الجزائري في دراسته عن السياب من «الرحلة الأيوبية» التي عاشها «المرض والمعاناة والوحدة والتمزق الداخلي والصبر». هل نعيش جميعاً هذه المرحلة؟ أخشى أن أقول نعم. مدني والجزائري حزرانيان. عند مدني فالفقضية «قضية شاعر حاول تطلعا إلى حب وتذهب سياسى عبر حدود تكوينه الطبقي، فخان الحقيقة مرين». ويتوقع «لأن الأحياء يستنزفون المسوتى وبقائون على الأموات»، يعتذر في خطبته بلقائها الشاعرة عن مشاركته في تكريم ذكره خشية «اختلاط التكريم بالاستنزاف» أو مظنة أنه يبحث عن «جاء في جثة شاعر مات هملاً بلا جاء». الجملة حزرانية

لدى افتراض ليس خاطئاً تماماً. نقول: كل ظواهر حياتنا تمضي تحت الظل الحزباني، تتشكل في مناخه، تولد منه، لأنها ولدته. من هذا الافتراض بدأت قراءة عدد آذار (مارس) من «الآداب». وربما في مسائل الأدب والفن والفكر، يكون هذا الافتراض أكثر صحة. لكنني أعممه غير متعسف ولا باغ. تأمل الشارع العربي بعين واعية. استبطن كلام الناس. راجع الإحصاءات إذا شئت. نحن نجني الآن - وبعد سنوات أربع - حصاد ما حدث في حزيران، عندما هويتنا من حائق المباهاة القومية والتورم السياسي والدعائي، السى أرض الواقع، كدت أقول المر ولكن أي كلمة يمكن أن تصف ما حدث؟ الظل الحزباني ظل قديم، عرفناه قبل أن يأتي خامسه من ١٩٦٧، نحن كنا نشمه أحياناً، لكن معاطسنا كانت تعيش مع زائف العطر. من يفرغ لتقصيه في وجداننا القومي، في علاقتنا الاجتماعية، في نظامنا السياسية وأبنيتنا الفكرية. خطانا قاتل وميت، إذا اعتبرناه ظاهرة عارضة وتركناه يمضي هكذا دون أن نستخبره حتى الاستنزاف، سره المطوي، وجوهره المكنون. قد نفعل هذا، فنحن نعيش عصر «الآلهة الساقطة»، نتادب بأدبها، وبرغم كل تفاؤلنا، فتشوا في القلب عن الحزن الثقيل إلى حد الضحك المميت.

استثقلت المهمة في البداية. ليس من السهل أن نطل من منصة إصدار الأحكام على أربعة عشر - حسب إحصاء الفلاف - من مثقفي العصر وكتابه. ومن أنت لتفعل ذلك؟ المسؤولية جسيمة إذن. لن يخفي شعر القاضي المستعار اختلال أبنية العدل. بعد القراءة الأولى تنهدت براحة. «الباحثون» الأربعة عشر، يكتبون في مساحات قليلة جداً، معظم أبحاث العدد مقالات سريعة أو انطباعات مجرد آراء سريعة. هذا طبيعي، إذ كيف يمكن أن تحتل ست ملازم (هي حجم «الآداب») أربعة عشر باحثاً - كتبوا تسعة أبحاث - فضلاً عن ست قصائد وخمس قصص، غير الأبواب الثابتة والإعلانات. كنا نشكو من الثروة الفارغة فيما مضى، ونقول أن الأبحاث تقاس بالتر وربما بالكيلومتر، وأن المشككة ليست أن نكتب بحثاً نقول «أشياء صحيحة» ولكن بقول «أشياء جديدة». ما حاجتنا لصحيح نعرفه، قرأناه ألف مرة. عرفنا المطبعة ولم نعد قبائل في الصحراء لا بد أن نكرر الشيء ألف مرة لكي نحفظه. ذاك كان زمن البلاغة بمعناها الدارج. ألفاظ موشاة، وتكرار سمج لأفكار يعرفها كل من قرأها. هل أن أن نشكو من عدم الصبر على البحث وعدم التأنى فيه؟ هذا ما شكاه بعض الباحثين. اعتذر «مدني صالح» في خطبته عن «السياب» عن «عدم صبره على البحث والتنقيب وملاحقة دقائق وتفصيلات الأحداث». للمسألة فيما أظن وجبه آخر، ليس عجز الباحثين هو السبب. كلهم قدير وصاحب جولات قديمة. لكن لاحظ مثلاً أن من بين أبحاث العدد مقدمة لدويان يصدر قريباً، ونص ندوة عقدها اتحاد الكتاب اللبنانيين عن «أزمة النقد الحديث» وفصلاً من كتاب «الاتجاهات الشعرية في السودان» أعاد المؤلف كتابته ليدمجه في طبعة جديدة من كتابه «قضية الشعر الحديث»، ونص



الرائحة . أعرف صديقا يكسل عن كتابة رسالة لشقيقه المقاتل فسي الجبهة . قال : كلما بدأت في كتابة سطر عدت الكلمات . تلك عادة تعلمتها من التعامل مع الإذاعة . كل عدد معين من الكلمات يعني قدرا من النقود . صديقي - للعلم - يكتب للإذاعة كلاما عن المعركة والنكسة والنصر . نحن نبيع اللحم المدفون في الصحراء بسعر السوق ، والمرضى الجزائريين بشرط ذواتنا كلنا ، وبشرط بناءنا الى محاربين وكتاب كلام عن الحرب في غرف مكيفة الهواء .

يحتاج الامر الى تصحك ، ينبغي أن يكون مميتا لانه من الحزن الثقيل بولد . جاءكم « أريك لوبا » ، وافد اميركي بطل على العالم العربي من حضارتنا ، وربما نكسنا وان لم يقل ذلك صراحة ، من خلال نزار قباني . تأمل ما يقول . نزار يعكس « مشكلة الشباب العربي من الجنسين في تجربتهم العامة وعلاقتهم فيما بينهم في فترة عشرين سنة او اكثر » . بنقل عن علماء الاجتماع الاميركيين فولهم « ان المشاكل الجنسية الجماعية لها اثر في حياة المجتمع لا بد وان تنعكس في التواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية او الانجاهات الاجتماعية او السياسية التي يتخذها المجتمع » . مثال من فضلك يا دكتور لوبا . « مثلا اذا كانت العلاقات التي بين الجنسين فسي مجتمع تقليدي ما وفي فترة معينة من تطور هذا المجتمع ، سودها العقد النفسية المتأينة من الكبت والخيبة والشوق او الشهوة التي لا منفذ لها ، فلا بد ان تكون الحركات السياسية او الاجتماعية التي يقوم بها افراد هذا المجتمع عنيفة او يشوبها العنف الى حد ما . لان افراد هذا المجتمع تملأهم المرارة والعطش الروحي والجسمي في حياتهم الجنسية . ولعل مجرد اختيار كلمة انتفاضة لوصف حدث سياسي أو اجتماعي في المجتمع العربي ، هي بعض الدليل على تأثير الجنس على السياسة والاجتماع في العالم العربي . وان هذه الانتفاضة التي لم تتيسر جنسيا في المجتمع قد عوضت عن نفسها فصارت انتفاضة سياسية او اجتماعية فيها من العنف كثير أو قليل » ، هنا لا بد أن نضحك قبل أن تسدل الستار . الدكتور لوبا بطل اطلالة « يانكية » على عالمنا العربي المكبوت والمنتكس . ترى ما هو حجم الكبت الجنسي لدى الشعب الفلسطيني ؟ كاسترو . فيننسام . غيفارا . لاوس . جميلة بو حريد . ليس هذا النموذج من التفكير غربا علينا . التاريخ البيولوجي قديم . بيد ان العلاقة بين التوترات المهيبة والانتعاش المحبط وبين الثورة غير مفهومة لدي . لعل المخابرات المركزية الاميركية تستفيد من دراسة الدكتور لوبا ، فتواجهه ثورات العالم ضد « اليانكي » ، باطنان « اللحم » الاميركي بسدلا من الرصاص والدمار .

أظن ان الدكتور لوبا قد وصل الى تحديد أدق حين قال فسي السطور الاخيرة لبحثه ان « القباني يعكس تطورا طرا على فئة معينة ، هي فئة المثقفين من الطبقة الوسطى » . قد يكون الجنس مشكلة حقا . لكنه عرض وليس علة . يرى « قانون » ان تحليل أحلام الشعوب المستعمرة ( بفتح الميم ) ، يكشف عن ان مواطن المستعمرة ينفي مستعمره ( بكسر الميم ) بمحاولة الاحلال مكانه في فراشه ، اشتهاه زوجته ، في مصر شتهي الرجال المرأة الشقرة الزرقاء العتيين ، او البيضاء السوداء الشعر . الاولى هي امرأة أي ضابط بريطاني ، والثانية هي امرأة المصدر الأعظم العثماني ! في حدود الفهم الاجتماعي العام تجاهل الدكتور لوبا الاستعمار تماما . وربما كان الصحيح ان القباني ، هو والشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى ، يعانون المشكلة حقا . ولكن العنف في أي ثورة عربية هو من صنع العمال والفلاحين ، حيث سقط الفقر والتدهور كل الحدود التي تخلق مشكلة جنسية .

برغم ذلك فان الدكتور لوبا قد وضع يده على مفاتيح صحيحة لفهم بعض جوانب عالم القباني . في هذا العالم نجد الشاعر يحب

المرأة حبا سائبا « لا يثبت عند امرأة معينة واضحة المعالم والسلامح بل وأكثر من ذلك ان حبه معد مييت ، مستعد دائما للقفز على أية امرأة كانت على شرط أن يكون لها بعض الجمال والشباب . كان هذا يحدث في الفترة الاولى - معظم حياة السياب الشعرية - هل تطورت رؤية القباني حقا من « الحب السائب » الى مدرسة « الممارسة الفعلية لشموه وحنينه » ثم الى الادراك الكامل لابعاد أزمة المرأة العربية ؟ يقول الدكتور لوبا ان هذا قد حدث جزئيا . ويهتم كثيرا بقصصين هما « خبز وحشيش وقهر » و « الحب والبترول » . اذا كان الدكتور لوبا ينطلق من منطلق يختلف فيه معه تماما ، فسي نفسير دور نزار وسبب أزمة المرأة العربية ، وتفسيره الجنسي للتاريخ والثورة . من الطبيعي أن نختلف معه في تصوره النهائي . وعندنا فان نزار الذي كرس المفهوم الاطاعي للمرأة كوجه -سوعة أعضاء جنسية منفصلة وليست متصلة ، ثم تطور الى المفهوم البرجوازي لها كلعبة وزينة وحلية ، لن يصل الى أي فهم حقيقي - وبالتالي لن يعبر تعبيرا حقيقيا عن شيء . بدأ من درب البرجوازي الصغير الحائر ، المكبوت ، وانتهى الى اختلال فاشي في التفكير . يسب الشعب في خبز وحشيش وقهر . وسببه في قصيدة « هجاء » عبد الناصر ( هذا رأي فسي القصيدة ) . أظن انه سينتهي بالنسبة للمرأة الى المطالبة بتجهين الانجاس لخلق السوبرمان ، يصبح المرأة معمل بفرخ لشعوب جديدة ليست « من الجاهلية » ولا « التذبذب والباطنية » . الحقيقة ان علينا أن ننظر جميعا لانفسنا في مرآة الشعب . ودعك من اننا معلنون مقمطون بأقمشة نظيفة وروائع فواحة ، واننا نحفظ عشرات الآلاف من المصطلحات . سمن الدود ويتناسل بجثث الاموات ، وهذا ما يفعله أمثالنا من الطبقة الوسطى الصغيرة .

نضع محمد الجزائري كل مهارته لتفسير سقوط السياب المفجع . وربما عندما مات السياب غربيا ووحيدا وبلا مشيعين ، لم يلتفت احد الى جوهر موته الحقيقي . وما قد متنا جميعا نفس الميتة ، وبنفس الداء . دعك من المرض ومصطلحاته ، أشعر اننا نستدعي السياب من الفناء لعزي أنفسنا أو نرتبها . ركز الكثيرون في بدايات ١٩٦٥ على الموت العضوي الذي أنهى حياته . ولكن الداء الحقيقي كان مقبولا أيامها وخاصة في مصر . تغيرنا حقا بعد ١٩٦٧ . الآن تتركز فاجعة السياب ، لاننا رأينا أنفسنا في مرآة حزيران ، قد يكون من القسوة حقا ان يفهم البعض السياب - كما يرصد محمد الجزائري - « كخضم لدود لليسار العراقي » وأن يسقط هذا الحكم عليه ويتعامل مع شعره على هذا الاساس » . هكذا حكم قاس في مجال تقييم موقف السياب كغرد له وجوه متعددة . لكن تفسير موقف السياب لدى الجزائري غرب ، فالسياب الذي انخرط بوعي « المراهق الثائر » في النضال الجماهيري المنظم ، قد استقل عربات أخرى فسي قاطرة الحياة ، أدت به « الى كتابة مذكرات سياسية هبط فيها الى مستوى السياب على انتماءاته السابقة والحزب الذي كان منخرطا في صفوفه » فاذا ما سألت الجزائري : وكيف كان ذلك ؟ قال « ان ضوابط العمل التنظيمي ومزاجات الأشخاص وطبيعة العمل السري لم تحقق التوافق بين طبيعة السياب وتركيبه الفكري والسيكولوجي وبين مسيرة النضال ومقتضياتها اليومية » وهذا ما دفع السياب الى « تفجير بعض التناقضات الشخصية والفكرية والشعرية أثرت في مزاجه التنظيمي وجسدت مراهقته الرافضة للعديد من ضوابط العمل » . يسرى الجزائري ان السياب وحدة كلية « جوهر وظاهرة » بالمصطلح الفلسفي . قد تنجح الفكرة في تفسير تراجيديا السياب . لكنها تطرح وضعيفة الفنانين الثوريين والمثقف الثوري عموما من جديد . اذا اتخذنا كمل منا ذريعة لتأكيد موقفه الذاتي من قضايا المرحلة ، فهي صالحة جدا لتطهير كل الجزائريين العرب من الاحساس المفجع بالخيانة . وقد يكون من الغريب أن يقول مدني صالح ان « الشاعر لا يقوى على تحمل

# القصائد

بقلم صبري حافظ

متطورة ونامية . غير ان التحليل النقدي سوف يكشف لنا عن بعض التخلخل في هذا البناء . وهذا التخلخل البنائي الذي أعنيه شيء غير نثرات الوزن أو فلق اللغة ، فقد تجاوزت نازك الملائكة هذه العثرات منذ أمد بعيد . بل ان تمكن نازك الملائكة العروضي واللفوي بالإضافة الى خبرتها الشعرية الطويلة يضيف على قصيدتها هذه الواجهة المتناسكة التي تجعل اكتشاف التخلخل خلفها شيئا عسيراً . لأنه ليس كامناً في هذه الجزئيات المبذولة للعين بسهولة ولكنه كائن في عدم تساوق الحركة النامية في القصيدة واطرادها . وفي سيطرة السكونية حيث كان يجب للحركة أن تسيطر . وفي عدم القدرة على الايعاء بالفاصل الزمني بين جزئيات التجربة الثلاثة من خلال التجربة ذاتها لا بالافحام أو المباشرة . وفي افتقاد الانسجام والتوافق بين نسيج التجربة ومادتها من ناحية وبنائها الفني من ناحية أخرى .

فالقصيدية تحدث عن التجربة العربية الكبرى من خلال الجرح العربي الدامي في فلسطين ، بصورة تجتهد في الابتعاد عن الخطابية والمباشرة ونحاول أن تجسد هذه التجربة القومية في مصطلح حسي وفي أحداث نامية . غير ان العثرات البنائية التي أشرت اليها - قعدت بالقصيدية في بعض أجزائها عن بلوغ هذه الغاية بتوفيق واقناع . ولنصحب القصيدة حتى نتعرف على ما أنجزته وما قعدت عن بلوغه . ففي مطلع الحركة الاولى من القصيدة نجد ان الافعال الماضية المتعاقبة .. طرق .. وكنا .. وجل .. وقلنا .. نحاول أن تغطي تلخيصاً سريعاً لسكونية الواقع الليلي الصامت الداهل الحزين الذي سيفد الى واجهته هذا الضيف آتياً معه بالحركة التي تنعكس على البناء اللفوي في وفود صيغة المضارع - يلقي وطفء - مقرون ببعض التعلات والامنيات مع انفتاح الباب عن هذا الضيف الغريب ..

عله يلقي من الضيف علينا

بعض وعد عن ديار سرفت منذ سنين

عله يطفئ نيران الحنين

غير ان هذه الحركة المترنة بالتمني ما تلبث أن تنحسر عندها يجب الضيف بأنه الفرح الجذلان المصحوب بالضوء واللحن المرح . ليعود السكون الرازح من جديد مستديماً معه الافعال الماضية المراسمة لعودة كل تفاصيل السواقع الليلي الصامت الحزين .. طردنا .. وانطوينا .. ومضيئنا .. وتنتهي الحركة الاولى من القصيدة بتكريس تفاصيل الواقع الصامت الحزين بعد أن اختلجت سكونيته بالحركة والامل للحظة ثم انطوى على نفسه من جديد .

وفي الحركة الثانية من القصيدة يتكرر نفس المشهد بكل جزئياته وتفاصيله وان كانت التجربة بأكملها قد تحركت خطوة في نطاق الزمان والمكان معا .. فقد أغرق الصمت كل شيء . وأظلت بشائر الدمع معلنة عن حيرة نفسية للواقع ترافق الحركة الزمانية والمكانية وتعمقهما .. وغلف ضباب الليل تفاصيل المشهد حتى استحال الى كن وماوى . وانعكس هذا على البناء اللفوي في غياب الافعال نسبياً أو تقهقراها الى ذيول الابيات ، وسيادة الجمل الاسمية القادرة على تأكيد رسوخ هذا السكون والصمت والضيق ، والمزج بين صيقتي الماضي والمضارع في الافعال التي تراجعت عن مركز الصدارة واكتفت بدور وصفي يساهم في تأكيد سكونية الحالة . وبدات القصيدة تخلق ذاكرتها الداخلية ونفسيته الخاصة . وصرخ الصوت في ضيق عندما انطرق الباب من جديد على البيت الكئيب !! ضيفنا من أنت ؟ من ؟ .. ليضيفي التكرار في ( من ؟ ) لمسة نفسية يحمل الكثير من تفاصيل الضيق والكآبة وكراهية الانتظار . لكن الضيف يتكشف عن صورة أخرى من الفرح .. انه الهوى بشهده الرقراق .. وبرغم ان الهوى أعمق من الفرح وأكثر أصالة في ساحة قضية يحلق بها الحزن من كل صوب ، الا ان القصيدة تصفق الباب في وجهه على رد خطابي قاس ..

لا تصلح مقدمة واحدة للحديث عن عدة قصائد لعدد متباين من الشعراء ، الا ان تكون شديدة العمومية بالفدر الذي نتحول معه الى مقدمة عن الشعر لا مدخلا للحديث عن هذه القصائد دون غيرها . فالقصيدية عالم صغير له استقلاله الخاص ومفاتيحه المتفردة . ولن تجد مفتاحاً عاماً يقض مغاليق هذه العوالم المستقلة والمتنوعة ، بمناهجها البنائية المختلفة في تجسيد التجربة وفي متابعة حركتها أو رصد يسكونها ، وبطرفها المتنوعة في استعمال الكلمات واختيارها وخلق علاقات الالفة والتناظر بينها . وبأساليبها الموسيقية الصاخبة أو الخافتة واستغلالها الخاص لجرس الكلمات ولوسيقى العروض والقافية . وحتى اذا ما عثرنا على المدخل الخاص لكل قصيدة على حدة ، فاننا لن نستطيع أن نسبر أغوار هذه القصيدة وأن نتعرف على كل مستويات التجربة الشعرية فيها الا اذا وضعنا هذه القصيدة في مكانها من عالم الشاعر . حتى نعرف مدى تألفها أو تنافرها معه ، ومدى انتماء مفرداتها الى قاموسه الشعري أو تناقضها معه ، ومدى اندغام مادة هذه التجربة ونسيجها في جزئيات العالم الذي يخلقه الشاعر . فمما لا شك فيه ان قصائد الشاعر الأخرى تلقى - سلباً أو ايجاباً - دفقات من الضوء على كل قصيدة جديدة من قصائده .. بصورة يصبح معها الحديث من هذه الزاوية عن أي قصيدة حديثاً عن الشاعر نفسه .

لكن تناول القصائد في هذا الباب النقدي ( قرأت العدد الماضي من الآداب ) لا يتيح للحديث عن القصيدة أن يصبح حديثاً عن الشاعر . لأنه ينحصر في حدود القصيدة وحدها . ومهما عظم شأن القصيدة أو ارتفعت قيمتها فانها لا تستطيع - معزولة - أن تمنحنا مادة كافية للحديث عن عالم الشاعر وعن تجربته الابداعية ورؤاه . ولا تستطيع أن تضع أيدينا على دقائق منهجه الشعري الاثر في بناء التجربة الفنية ، ولا على التفاصيل الرقيقة لتعامله مع الكلمات ، وان استطاعت أن تمنحنا هذه الأشياء بصورة عامة وربما مبهمة . وليس هذا عدم اعتراف مني باستقلالية القصيدة أو بتفرد التجربة الشعرية الواحدة ، وانما هو تأكيد نقدي على ان الحكم على القصيدة شيء غير الحكم على الشاعر ، وان الحديث عنها ليس بالقطع حديثاً شاملاً عنه ، وان كان حديثاً محدوداً أو جزئياً . ليس فقط لاستقلال القصيدة عن الشاعر ، ولكن أيضاً لكونها مفردة واحدة من مفردات عالمه الشعري . مفردة قد تمثل بقية المفردات وقد لا تصلح علماً عليها اذا ما جئنا الى أي من الاطراف القصية في عالمه .. لذلك قد يبدو حديثي عن بعض القصائد قاسياً بالنسبة لشعراء أحبههم وأقدر موهبتهم .

.. ولنبداً بعد هذه المقدمة الضرورية التي تبدو للوهلة الاولى وكأنها تهديد اعتذاري مع انها ليست كذلك ، فقد ضمنتها الكثير من التحديدات النقدية التي سيسفر تحليل القصائد عن تفاصيلها ، لنبدأ حديثنا عن قصائد العدد الماضي من « الآداب » .. ولنفتتح الحديث بأول هذه القصائد ، وهي « الضيف » .

## الضيف - نازك الملائكة

تكون قصيدة الشاعرة الرائدة نازك الملائكة من ثلاثة مقاطع أو بالاحرى ثلاث حركات .. لان التجربة الشعرية في هذه القصيدة تعتمد على الحركة ببعديها المكاني والزمني ، وان لم يستطع البناء فيها أن يكون وجهاً من وجوه هذه الحركة أو واحداً من مكوناتها . ويبدو البناء للوهلة الاولى في هذه القصيدة وكأنه بناء محكم لتجربة

فصفتنا الباب صحنًا : « لا نريد  
نحن حرمانا الهوى ، لن نتذوق  
قبل أن نثار للشعب الشريد  
من مذليه جميعا ونعيد  
أرضه المسروقة الولهى ومأواه الطعين  
انصرف يا ضيفنا ان الانين  
والاسى أحنى على الروح وأشفق »

في هذه الابيات السبعة بهتزن نمو القصيدة ويصطدم بتلك التأكيدات القاسية ذات النبرة الزاغة ، التي تحرم الحب على انسانها ثم تتناقض مع نفسها بعد بيتين عندما تشير الى ان الارض المسروقة ولهى فكيف بالانسان الذي سيجردها .. وهل يستطيع هذا الانسان الجاف الناصب العاطفة أن يحررها بحق دون ان يشتعل هوى لها وحبا لتحابها ؟ .. وكيف يكون الانين والهوى أحنى على الروح الراغبة في التحرير وأشفق ؟! .. هل أقول انها متطلبات القافية السيمترية الصارمة ( نتذوق .. أشفق .. أحنى .. مهزق ) ؟! أم هي الرغبة في مغازلة المفهوم التقليدي للرصانة اللغوية ؟! .. ليس للجديد رصانته الجديدة وتساقه الفريد هو الآخر ؟! .. ألا ينطوي على سحر لغوي جديد هو سحر البساطة والتلقائية والتركيز والاحتمية ؟! .. ولنترك هذه التساؤلات جانبا حتى نتعرف على الضرورة التي تدفع الشاعرة الى الانتهاء بالحركة الثانية من القصيدة الى نفس المصير الذي انتهت به الحركة الاولى منها .. فمنطق النمو في الحدث والتجربة كان يستلزم شيئا غير ذلك . ومن هنا فان قسر الحركة الثانية على الانتهاء باغلاق نفس الدائرة التي أغلقتها الحركة الاولى من القصيدة يوقعها في الرككة والميلودرامية ..

وصفنا بابنا والحزن أحنق  
باغانينا وعدنا لنذب الشعب الممزق

هنا نحس بالتعسف وبالصوت المرتفع وبالصياغة القلقة على عكس النهاية الشعرية الجميلة النابعة من منطق التجربة في الحركة الاولى التي تنتهي بهذه الابيات :

وعلى نجوى فلسطين انطوينا  
ضيفنا الحزن الضبابى ودنيانا حنين  
ومضينا صامتين .

صحيح ان الدائرة تنفلق هنا وتنحسر اختلاجة الحركة الواهنة عن وجه الحزن من جديد ، لكن الحزن هنا ينطوي على أمل وعسى حنين ، وبمهد لطرفات الباب من جديد مع مستهل الحركة الثانية . أما نهاية الحركة الثانية بميلودراميتها الزاغة فانها لا تقودنا باي حال الى الحركة الثالثة والاخيرة من القصيدة ، بل توصل الباب على هذا الثوب اليأس الذي جاء نتيجة منطقية لتحريماتها الزاغة في آيات الجواب السبعة . فرفض الحب لا بد ان يفضي الى هذا النذب والياس ، ويقف عقبة في طريقنا الى الحركة الاخيرة من القصيدة التي تبدو وكأنها مقحمة على سير القصيدة بعدما لف اليأس طريقها .

من هنا لا تأتي بداية الحركة الثالثة من القصيدة تهيئة للبداية الجيدة للحركة الثانية ، والتي كانت بدورها نموًا متطورًا للحركة الاولى ، ولكنها تأتي تكرارا للحظة التي استهلكت بها الشاعرة قصيدتها، بطرقها المفاجئة العاصف وهو يقع على اذن لا تنتظر ولا تحدد قدمه . صحيح ان البداية هنا أكثر حركة والإيقاع أشد سرعة .. وصحيح اننا نعرف توقيت الطرقات لأول مرة في مقاطع القصيدة الثلاثة وهو الصباح بكل ما توحى به الكلمة من ظلال . لكن الموقوف هو نفس الموقف .. والرد نفس الرد الاول .. ضيفنا من أنت ؟! .. والجواب هذه المرة هو الفصيح الحامل فسي كفه كؤوس اللظى الملهب .. فيفتح له المنتظرون الباب على مصراعيه ويصرخون :  
ان تكن نارا فنحن الحطب

انفجر يا غيظ وارترجي بنا يا حقب  
قد تهاوى أمسنا المنتحب .  
ومضت عنا ستين الصبر والياس المهن  
ضيفنا الحر الجبين  
كل خشن في رواينا سيصفو ويلين  
وسنسترجع يافا وجنين  
فانفجر يا لهب  
نحن أنصارك نحن العرب

في هذه الصرخات وهي صرخات بالفعل .. يسرع الإيقاع ويكتسب قدرا من الحدة الباترة . وبطل فعل الامر في أفق التجربة للمرة الاولى ، فقد بدأ انسانها في الامساك بزمام حياته . وتظهر صيفسة المستقبل من الفعل بعد ظهور فعل الامر استشرافا من انسان القصيدة المستقبل . وبلغ التجربة الشعرية نهايتها بالرغم من امتزاج هذه الصياغة الفنية المقتدرة بنبرة خطابية زاغة . وبطل من جديد تساؤل ملحاح : ألا ينطوي الفصيح الثوري أو العاقل دائما على قدر من الحب بنفس قدر الفصيح الذي يتضمنه ، الحب لواقع مضاد للواقع الذي يقص عليه ويشور ؟ فكيف يمكن لهذا الفصيح أن يدعي القدرة على استرجاع يافا وجنين وقد صفق الباب من قبل في وجه الهوى ؟! هنا تبدو بعض ملامح الخلخله البنائية برغم الصياغة المقتدرة والتركيب اللغوي الرصين .

### موال - خالد ابو خالد

قصيدة الشاعر الفلسطيني خالد ابو خالد هي آخر ما فسرنا لهذا الشاعر الذي كثيرا ما استمتعت بمذوبة صوته وحرارة قصائده . ورغم بعض الاخطاء - المطبعية ربما - في هذه القصيدة فأنسى استطعت ان احس صدق محاولته لاستخدام تكتيك الموال في بناء تجربته الاسيانه المثقلة بالشجن .. تجربة الفراق المر .. فراق الحبيبة وفراق الوطن .. لكن الفراق هنا ممتزج بالفربة وبالفعل وبالامل .. مثقل بالشجن الذي يثبه في النفس الايقاع والبناء قبيل الكلمات والصور . مشتبك ببيات النداء المطوطة المتناعة المتكررة ، في الموال وفي القصيدة - الموال في نفس الوقت ، مطل من ثايات المروحة بين استخدام ضمائر المنكلم والمخاطب والغالب بتوقيت درامي بشري التجربة وبعمقها . من خلال كل هذه الادوات البنائية الفعالة وغير المحسوسة معا يقدم الشاعر مادة تجربته كما يقدمها من خلال الصور الشعرية الناضجة . ويعمد الشاعر في أكثر هذه الصور توهجا الى المزاوجة بين الجزئيات الانسانية والجزئيات الطبيعية حتى يمنح الموقف في القصيدة صلابه الظاهرة الطبيعية ورسوخها . فالدمع له قوة المطر وانهماره . والعصفور الناري المشوق الى وطنه والسى حبيته له انقضااض الشهب والنيازك وصواعق النيران . والمدن السماوية لها طعم الفردوس المرتجى وعذوبته .

وأهم ما في تجربة خالد ابو خالد في هذه القصيدة - السؤال هو ذلك الكريشندو الذي يحكم الإيقاع بكل مكنوناته الجرسية والموسيقية ، حيث يبدأ الإيقاع عذبا وسريعا ويستمر في الارتفاع والتوهج حتى يبلغ أعلى درجات توهجه ايقاعا وصورة عند نهايته القصيدة . ومن هنا بدلف الامل مع ذروة هذه النغمة المرتفعة المتوهجة ليكتسب قدرا كبيرا من التائق والصلابة :

أعود وفي شراييني  
حكاية نخلة طرحت على الفقراء - بعد  
مشقة السنوات - ضحككتها  
وأكواما من البلاج النيبيذ المعطر  
من عيون حبيبتى ، زوادي  
في الرحلة الأخرى الشتائية

لكن هذا النضج الواضح في بناء التجربة الشعرية لا يرافقه

- التهمة على الصفحة - ٨٤ -

## القصص

### بقلم سليمان فياض

مدرسية : قائل نعم .. وقائل لا

هذه المسرحية لبرتولد برشت ، عربها وقدم لها الدكتور عبد الغفار مكاي . وهو واحد من القلة المثقفة ، والنادرة الاخلاص ، بين المثقفين العرب . ومن خلال اعماله ، اكتشفت ايمانه بحرية الانسان ، وبحقه في حياة ديمقراطية ، واكتشفت انه كباحث ودارس يختار قضاياها في حدود هذا الايمان . يختار قضاياها التي يعالجها بالبحث كدارس للفلسفة والادب ، ويختار قضاياها التي يعربها او يترجمها من لغات الغرب الى لغة العرب . بل ويختار التجارب التي يعالجها كادب منذ الخمسينات . وتذكر سريعوعابر للكتب التي اصدرها ، والابحاث والقصص التي نشرها تاليفا او ترجمة ، ليس مجرد اختيار عام ، حسب مجرد الانتقاء والمفاضلة والترجيح ، وتبعا للقيمة والاهمية كما يفعل الكثير من المؤلفين والمترجمين ، ولكن اختيار آني وموقت ومقصود غالبا ، تبعا لما يشغله آنيا من قضايا وهموم ، يثيرها المناخ العربي من حوله ، في مجالات الفكر والسياسة والاجتماع . فهو كاتب رأي وصاحب موقف . وليس أدل على اختياره الآني والمقصود من تعريبه لهذه المسرحية التعليمية ، التي كتبت لتلامذة المدارس ، في مجتمع هو في أشد الحاجة الآن الى من يقول : نعم ، ومن يقول : لا . من يعرف كيف ومتى يقول : نعم ، وكيف ومتى يقول : لا . من يربط موافقته او مخالفته ، تبعا للظرف والموقف والتجربة . ان المجتمع الانساني كله ، يقول على لسان « الكورس الكبير » ، نفس العبارات في المقدمة لنص هذه المسرحية ، بل هاتين المسرحيتين : « قائل : نعم » و « قائل : لا » :

أهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة

هناك كثيرون يقولون : نعم

ومع ذلك ، فليس قولهم هذا دليلا على الموافقة .

كثيرون لا يسألون عن رأيهم

وكثيرون يوافقون على الخطأ

لهذا فان ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

وفي « قائل : نعم » يقول المعلم للصبي :

المعلم : أنصت الي . لما كنت مريضا ، ولن تقدر على مواصلة الرحلة ، فلا بد أن نتركك هنا ، ولكن من الصواب ، أن يسأل المريض ، ان كان من الواجب أن نرجع بسببه . والعرف يقضي كذلك ، بأن يجيب المريض قائلا : لا ينبغي أن ترجعوا .

الصبي : فهمت .

المعلم : هل تريد أن نرجع بسببك ؟

الصبي : لا ينبغي أن ترجعوا .

المعلم : هل توافق على أن نتركك هنا ؟

الصبي : دعوني أفكر قليلا ( بعد تفكير ) نعم موافق .

هكذا ! ! « دعوني أفكر قليلا » ، كانه بحاجة الى تفكير ، كان بوسعه أن يتخذ قرارا آخر ، كان العرف ، المجتمع بسلطته الاسطورية ، لم يقرر له مصيره ، وما عليه الا أن يستسلم لقراره .

في « قائل : لا » ، وتحت ضغط المجتمع الواقعي ، لا المسرحي ، المجتمع الحي ، لا الاسطورية ، المجتمع الذي احتج على منطق المسرحية الاسطورية الاصل ، القبلي الذي يلغي وجود الفرد . المجتمع السدي احتج على فكر « برشت » نفسه ، على السنة النقاد باسم الخوف

من الوقوع من جديد في أخطار المواقف السلبية التي حدثت في تجربة النازية . وعلى السنة تلاميذ المدارس في برلين ، لأن فيها ايماننا أعمى بالسلطة ، وامتنالا لعرف غبي ، يفرض على صبي مريض الامتثال والخضوع ، الموافقة على قتله .. يتغير الموقف كله . يقول المعلم للصبي :

المعلم : هل تطلب أن نرجع بسببك ؟ ام توافق على الالتقاء بك في الوادي ، كما يقضي بذلك العرف الاكبر ؟

الصبي : ( بعد تفكير قليل ) لا . لا أوافق .

المعلم : ( ينادي على الآخرين ) تعالوا . ان جوابه لا يوافق العرف . قال : لا . لماذا لم تجب بما يوافق العرف ؟

الصبي : .. أريد أن أرجع على الفور ، لأن هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . وأنا أرجوكم أيضا أن ترجعوا معي ، وتعييدوني الى بيتي .. انني الآن في حاجة الى عرف جديد ، ينبغي أن تأخذ به على الفور ، وأعني به العرف الذي يحتم على الانسان أن يغير تفكيره ، ازاء كل موقف جديد يواجهه .

.....

الم أفل أن الدكتور عبد الغفار مكاي ، يحسن الاختيار لقضيته ، ويحسن اختيار الوقت لاثارتها ؟!

واعود لوقفه مع النص المسرحي ، لبرشت ، تعليقا على قضيتين فيه :

اسأل : هل من حق المؤلف ، ان يعيد كتابة عمله الفني بعد نشره واذاعته ، وبخاصة اذا وجد معارضة من الجمهور ، من المجتمع الواقعي الحي ، المحتج على رؤية المؤلف ، على منطق مجتمع عمله المسرحي ، على سلطة العرف والمادة الاسطورية ؟ بكل طاقتي ، أقول : نعم . حين لا تكون رؤية الكاتب صائبة ، حين يكتشف بنفسه ، او بغيره ، ان هدفه كان عاما ، وغايته كانت خاطئة ، لأنها لم تقيّد بالشرط والظرف والموقف ، لانه من الخطأ القاسي والقاتل ، الالتزام بحرفية المبدأ ، دون مراعاة لمعطيات الواقع .

ثم .. فلننظر في « قائل نعم » وفي « قائل لا » الى الموقفين ، بل الموقف الواحد ، موقف الاختيار ، ولحظة البت والقرار . قال الصبي : نعم . أوافق - في « قائل نعم - لأن سبب رحلة الجماعة معه ، كان بحثا عن دواء للوباء . وقال الصبي : لا أوافق - في « قائل لا » - لأن سبب رحلة الجماعة معه ، كان الحصول ، مجرد الحصول ، على نصائح الحكماء . تغير السبب ، فتغير نوع موافقة الصبي ، لا أكثر ولا أقل ، برغم محاولة برشت ، تحت ضغط الواقع ، والجمهور ، والنقد ، تحت ضغط الحياة ، لا المبدأ والفكر القاسي ، أن يوهنا بأنه قد أحدث تغييرا في نص مسرحيته ، وفكره ، ورؤيته . أي غبي ، حتى ولو كان صبيا ، في « قائل لا » ، وبعد معرفته المسبقة بسبب رحيل الجماعة ، كان سيقول : لا . لكن المشكلة الكبرى ، هي أساسا في أن يقول الصبي : لا ، في « قائل لا » لو بقي السبب الاول لرحيل الجماعة في « قائل نعم » . ان لحظة المواجهة الحقيقية ، لحظة الاختيار الحر للصبي ، في « قائل لا » ، كانت تفرض ، معها ، على برشت ، ان يبقى السبب الاول في « قائل : نعم » ، مع : قائل : لا » . عندئذ كان بوسعنا ان نعرف ماذا صنع برشت ؟ ماذا صنع المبدأ في مواجهة الواقع الانساني المتحرك الحي ؟ لكن برشت ، في تقديري ، هرب من الموقف كله ، بصورته الاولى ، ومع سببه الاول . امتثالا منه ب : نعم ، للواقع ، وللنقد ، وللتلاميذ . لم يكن اختياره التغيير اذن حرا . كان مجرد لعبة مسرحية . أحجم عن المواجهة الجذرية ، حتى لو اقتضته هذه المواجهة الجذرية ، مجرد



تفسير بسيط : تواصل الجماعة رحلتها للبحث عن دواء للوباء ، وترك واحدا منها ، أو اثنين للقيام بمهمة إنسانية أخرى . هي مهمة العودة بالصبي الى بيته . لكن ، حتى هذا التغيير لم يلجأ اليه يرشت !! ان الدكتور عبد الغفار مكاوي يعتذر عن برشت ، بأن : الذنب لا يقع على برشت نفسه ، بقدر ما يقع على الحكاية الأصلية ( اليابانية ) . التي استمد منها برشت حكاية مسرحيته . لكن هذا الاعتذار لا يكفي تبريرا كما ترون . فالعمل الفني ، هو أولا اختيار ورؤية ، مهما كانت مصادره . فهي أمام الاختيار والرؤية ، تفقد دائما عاجزة .

لقد ضرب الدكتور عبد الغفار مكاوي أكثر من عصفور ، وبجر واحد !!

#### حسن الضوي

اعترف سلفا وأقر ، بأن كاتب هذه القصة ، فنان موهوب ، وفنان قادر على القص بكل ما يلزمه من وسائل للقص ، ومن لغة وخبرة . لذلك سافترض أنني قد أوفيت له ، وللقصة ، وللآداب ، بكل ما ينتج علي من ابداء للرأي . ورأيي في صالح الكاتب ، ومعه ، في هذه الحدود ، ووقوف هنا عند بضعة أسئلة ، أوجهها لنفسي ، في محاولة للفهم : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله إلينا ، بتعبيره عنها ؟ قبل محاولة البحث عن اجابة ، فلنجد أولا عن هذا السؤال : ماذا تروبه لنا هذه التجربة القصصية ؟ ذلك أمر بطول شرحه . فلنحاول أن نحدد موضوعها إذن :

إنسان ما ، مثلي ومثلك ، مشكلته في الحياة اليومية ، هي « العثور على فكرة تشغل الوقت . فالذهن لا يمكن أن يتوقف الا بالموت . وعلى هذا بدأت أفكر في الزحام » . هذا الإنسان له « ذاكرة غريبة يصعب وصفها . تحقق قيود الزمن ، وتحقق نسبية لم يصل إليها أينشتاين نفسه . أحيانا تثب إليها أشياء حدثت » ، وأحيانا يستلثته وجه ، أو يشير انتباهه اسم ، فيحاول هذا الإنسان أن : « أقدح ذاكرتي ، وأترك ما أنا فيه ، وأهمل عملي ، ونزهرتسي وطعامي ، وأغرق في السرحان حتى أتذكر بعد عذاب طويل ان هذا الشخص يعمل جرسونا » . وحسن الضوي هو قضية هذا الإنسان . سمع اسمه في الاوتوبيس . تذكر بعد مشقة بالغة ، انه رآه في مانم زوج خالته ، وانه قدم له نفسه وهو يعزبه . ولا يتوقف « الإنسان » عند هذا الحد ، بروح يبحث عن « حسن الضوي » ليس لهدف ، ولكن ، لمجرد ان يعرف . ليس بحثه هادفا كالباحث عن « زعبلاري » نجيب محفوظ . وحين يوفق يهدأ . وحين يعجز يصيح في صديقه غاضبا : « وماذا تريد مني ان افعل ( لك ) ؟ الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك لا تعمد الى التسبب في مزيد من التعقيد ، وخلق المشاكل من لا شيء . حبة تعمل منها قبة . بل قد لا تكون هناك الحبة نفسها . عبث أطفال لا يليق برجل مثلك » . ويدعوه صديقه - بالتامع - الى قطع الوقت ، وشغل النفس ، كما يفصل هو ، مع نساء الليل . كان ما يفعله ليس عبثا آخر ، لا يليق برجل مثله !!

الآن ، فلنحاول الاجابة عن السؤالين : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله إلينا ، بتعبيره عنها ؟ فلنبدا بالاجابة عن السؤال الثاني . يقسول الكاتب ، على لسان بطله ، ان مشكلته هي العثور على فكرة تشغل الوقت . فله ذهن ، وذاكرة . ويقول الكاتب على لسان صديق البطل : « الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك ... » الخ . لكن فلنسال أنفسنا ، والكاتب ، والبطل اذا استطعنا : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ ان ذلك يدخلنا فورا في الاجابة على السؤال الاول : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة

لقصته ؟ انه أيضا بوفعنا مع الكاتب في مازق . فلكي يعرف القارئ : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ حتى يجد التبرير في هذا الهرب اليومي ، والبحث من البطل وراء ما لا ترتب عليه أي شيء ، بل هذا التبرير لصديق البطل ، الهارب أيضا مع نساء الليل . لا بد له أن يقوم بعملية بسيطة ، هي احوالة القصة على الواقع الذي نعيشه . فبدون هذه الاصاله تصبح القصة كلها غير مفهومة ، غير مبررة ، في اختيار تجربتها ، بل وتقل قيمة ما توصله إلينا . ولكي يقوم القارئ بهذه العملية لا بد أن يكون حيا الآن . يقرأها الآن . ولو جاء مثلا هذا القارئ بعد ربع قرن ، اذا كنا حسني الظن ، وتغيرت الظروف الخارجية ، والواقع المحيط به ، لوقف القارئ حائرا ، يحسأل أن يبحث عن تبرير للهروب ، للانشغال بالتافه ، وبالجنس : الحياة معقدة ؟ حسنا ، لماذا هي معقدة ؟ عليه أن يرجع اذن الى العصر الذي كتبت فيه هذه القصة ، الى التاريخ ، والى النقاد ، اذا كانت قد حظيت باهتمامهم . اذن ، فحياة هذه القصة في نفس القارئ ، وما توصله ، مرهونان ، مقيدان . لم ؟ أولا : لان القارئ الحسالي مطالب بأن يعيد القراءة ، كما فعلت ، ليفهم ، ليعرف أزمة البطل ، وأسبابها . بين هذه الاسباب ، ان « الحياة معقدة » والقصة لا توضح هذا التعقيد ، بآية جزئية . فليتأمل حوله اذن ليعرف . ثانيا : لان القارئ ، في المستقبل ، كان الله في عون ، بحاجة الى رف من كتب التاريخ ، اذا وجدها ، والبحث عن رأي النقاد ، اذا وجده . المشكلة كلها ، اذن ، هي ان هذه القصة لم تقبض بضربة معلم ، على السر الفريد ، في العمل الفني ، هذا السر يقول : « حياة العمل الادبي تكمن في داخله . تتبع من صلبه ، دون حاجة الى تساريخ ، او نقد ، او احوالة الى واقع خارجي ، او معايشة للزمن الذي كتبت فيه » . ويسمح لي الكاتب الاستاذ محمد الحديدي ، استثناء واحد ، في معالجته القصصية لتجربته ، هو ، ان القصة كانت بحاجة الى تركيز . مزيد من التركيز . بالذات ، للحد من عملية التداخي المسرفة . اقول ذلك ، وأنا أعلم أنني قد اسقط الآن ، وغدا ، في اخطاء مماثلة . فعملي يبدو دائما ، في عيني ، غزلا !!

#### النجاة

على العكس من مفامرة الحديدي في البحث عن تجربة جديدة وموضوع جديد ، لقصته ، ومحاولته بها أن يقول شيئا في حيائنا المفجة البراهنة ، يفامر الاستاذ اسكندر لوقا بقصة « النجاة » ، مفامرة أخرى ، مفامرة في الشكل لا في الموضوع . بالاسلوب التقليدي البسيط ، الذي تقتضيه تجربته ، كتب الحديدي قصته . وبمحاولة للدخول بالقصصية العربية في الشكل الجديد للقصة ، كتب لوقا قصة « النجاة » . وتجربة هذه الاقصاصة ليس في تقدير تجربة قصصية ، انها تجربة شعرية لا تزيد ، تصلح تجربة لقصيدة غنية وخصبة . وتبدو خارجة لتوها ، حتى بشكلها القصصي الجديد ، من اجواء يوجين أونيل البحرية بصورة أحس معها ، انها تجربة لظيفة ، عناها الحقيقي كان في انتمائها الى عالم أونيل الحضاري ، والمرحي .

تحكي التجربة . ماذا تحكي ؟ هل يمكن ان نستوعب ما يقوله الشعر الا بكلمات الشعر نفسها ، نعيدا بذات الكلمات ، والترتيب ، والحروف ، والنقاط ، والفواصل ، وعلامات الاستفهام ، والتعجب ؟ مع ذلك سأحاول الاقتراب من التجربة ، فأزعم ، حسب فهمي ، والمسؤولية تقع على الكاتب وحده ، ان التجربة تتحدث عن انسان يحلم بالسفر ، يجلس الى نافذة مغلقة ، في منزل يطل على البحر ، ويتحول الحلم في وهمه الى واقع ، يخوض تجارب ، وتثقل قلبه الغربة ، وقدميه الوحول ، وتؤرقه مناحة امه عليه ، وحسرة أبيه الدائمة لغيابه ، فيحلم في قلب الحلم ، بالعودة ، بعد سنتين ، الى

# بولنبليظ ملة

- ١ -

لبست قناع التنكر علي اسوح بليل المدينة  
وأدخل - عبر شوارعها وظلام الازقة -  
أخوص في جو - احلامها ورؤاها الدفينة  
( وعلّ رجال الدرك

يقولون في الصبح : كان هنا  
تفقّدنا واحدا واحدا ، وتفقد صمت الرعية  
وأحزانها ومخاوفها ، وتفقد قفل السكينة  
وأبوابها الخشبية ) .

فقابلني دركي ( رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد  
وعلق في طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم  
وأقنعة الاوجه الملكية ) .

اشار فأسقط عني قناعي

- : هنا الباب .. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد  
فكل ملك له عروة في الرتاج  
اذا وضع القفل فيها تنفس اسلافه واستراحوا  
وقدّسه وارثوه ..

- ٢ -

تخذت - من اليأس - سور المدينة  
كتابي وحجّي

قرأت تواريقها ورؤاها الخفية  
وأورادها ونوافل اعيادها البربرية  
وقلّبت في كنزها المتجدد من عربات النفاية

وميراثها المتعفن بين المزابيل  
رأيت عصارة أحزانها وخطاها  
بقايا طعام رخيص وعقي موالدها ومداميك من غائط،  
ورأيت القشور

- وقد مضت مرتين - وحطت حروف التهجي  
ذبابا يطن باسماء ابنائها اجمعين ..

- ٣ -

يقول لي الدركي :

« وكان أبوك الملك

يجيء ويسألني عن جذور القبيلة

وأقرع أنسابها واختلاط دماها

فأحكبي وأحكبي

ويسألني عن طقوس الرتاج وباب المدينة

فأبكي وأبكي

وأصمت » .

- ٤ -

زرعت على القبر زيتونة ( في رؤى النوم ) مدت ظلال  
الفروع

وأثقلها الزهر حتى انحنت ( كنت من فرحتي أتشقق  
- كالطمي - من قهقهات الدموع

وتطلع من جسدي غابة وتشق السنابل

مطالعتها في كتاب الضلوع

رأيت الغمامة حيلى ) ومن خلل الماء فيها

رأيت شرارة برق تطير بزيتونة الحلم ،

تهوي بأفرعها الموقدة ،

تشق الحجارة عن ساكني القبر .

أمي تجر بقايا الكفن

ويصعد هيكلها الشجي وتصرخ جوعا لكسرة خبز وحفنة

ماء

وتصرخ .. تصرخ .. يرفعني صوتها من غواشي المنام

فيسقط عني قناعي  
وأدخل مملكة الجوع .. تاجي على الرأس ، والصولجان  
رتاج وقفل صديء ..

- ٥ -

وفي ظلمة الليل .. كنت أرى الحاشية

تهمهم في الردهات الوسيعة

وتنسج من غمغمات الوقية

صدي يتهدل فوقي ببرق الوسائوس

وخوف العدو وخوف الصديق

وجئت وحيدا ، وناديت من جلسوا فوق عرش المدينة  
أرد لهم كل ما أورثوني

وحطمت باب الطقوس القديمة ، خلّعت أقفال تتويجهم

ودخلت البناء العتيق

أقلب عيني بين التصاوير .. كانت وجوه الملوك

بكائية تتابع ( هذا أنا يا ملوك الفجيعة

أرد لكم نسي ) . وأرى عند خط التقاطع

تصاوير وجهي المطارد

وسيل الجيوش الفرية

يسيّج مملكتي المستحمة بالدمع والدم،

كانت سطور النبوءة

عناقيد من صرخات القبيلة تحت السنابل

( هنا .. أعين الراحلين

مفتحة ، والأكف

على مقبض السيف معروقة يابسة

وورد الجراح يجف

ويلتف تحت نسيج العناكب

فيا أول الداخلين

تأمل ملامح وجهك فوق الحوائط

وجهاز خيولك

لترحل - قبل اندفاق الجيوش الفرية -

لمنفاك بين الزمان وبين المكان )

أراهم يجيئون تاجا من الشوك حول المدينة

يضيق فتتفر منها الدماء

وبصطبغ الخبز والكلمات الحزينة

أراهم رؤى في العيون النواص

وهمهمة - في عيون الاخلاء - تضفر زهر الخيانة

وتجدل باقات موتي

( صفوف السبايا تدور

ويلمع ضوء الميادين ، تفرخ في واجهات المتاجر

طيور الاشاعات ..

يا أول الداخلين

تأمل رسوم الخرائط

وارغفة الارض اذ تتاكل تحت السيوف

وبأول الداخلين

تقبل مصيرك

وجهاز خيولك

وزوادة السفر المتجدد . لا أنت حي

ولا أنت تدخل مملكة الميتين .. )

وفوق يدي كان وشم الفراشة

وجنية البحر والزهرة الطالعة

بكاء تجمّد ...



# الحضور الواعي للشاعر .. « بعيداً عن السماء الأولى »

بقلم محمد الجزائري

وتاريخ فنه (٢) .

سعدى .. ليس كالذين يفهمون التجديد ففترات مصطنعة على - باعقادي - امتداد متروس ومقنن ومؤرخ لمعطيات الزمن وصراعاته وكل تناقضاته ، شعرا وتراثا وتجربة حياتية .. ولا يمكن بناء صرح اية قصيدة جديدة على اساس واه ، او على اساس قطع الظاهرة الجديدة عن صلتها بالماضي والتراث .. ولان سعدى ملم الماما واعيا بتقنية القصيدة ومعمارها الفني ، فهو ملم ايضا بتاريخ القصيدة العربية ، عبر عصورها المتنوعة .. فهو يدرك تاريخ شعره ، ويدرك تاريخ فنه ، لانه يعي موقعه الان ، وموقعه بالاسم ، وما يجب ان يكون عليه موقعه غدا .. لذا فهو يحقق لذاته الامتلاء المطلوب ، والتواجد التام ، والانسجام مع الجمالي ، والجماعي . والهادف من الاشياء ..

وسعدى في « بعيدا عن السماء الاولى » يمنحنا ابعاد تجربته ووعيه وحضوره التام بمقامين واشكال قصائده ، ويتواجد بها وتراصها في ديوان ، وبدلالة العنوان الذي اختار لها .. بدءا بالصفحة الفنية للقصيدة ، وانتهاء بتثبيت تاريخها ومكان نظمها في التذليل .. فالقصيدة عند سعدى يوسف ليست ذات معمار عمودي ، والذي يعتبره « عملا مكتوبا يخضع للايقاع والقافية والوزن » ، بل انها تحقق - كضرورة - عنصر التأثير في ذاكرة المتلقي ، ليس « في غفلة عن ارادة القارئ » (٣) ، بل في التفاعل مع ارادة القارئ والمتلقي .. سعدى يترك قصائده في ذهن المتلقي ، لانه يدفع المتلقي للمشاركة في وعي زمن وحدث وموقف القصيدة . وبهذا يظل سعدى يتميز بخصوصية التناول والتعبير ، وهو لم يجمد عند خصائصه المميزة في بناء معمار القصيدة ، بل عمقها واغناها في ديوانه الجديد ..

١ - لا نزل « الايقاع الداخلي » في قصائد سعدى حارا ، ومنسجما مع الايقاع الخارجي ..

٢ - « قافية » القصيدة الحديثة ، ذات غنائية وموسيقى غير محددة

٣ - للشاعر : « اغنيات ليست للآخرين » و « القرصان » و « اية قصيدة » و « النجم والرماد » و « قصائد مرئية » .

٤ - انظر المقدمة التي كتبها د . سامية اسعد لترجمة ديوان لوي ارغون « الزاويون الزا » - منشورات الهيئة المصرية للتأليف والنشر عام ١٩٧٠ ، حيث تقع الكاتبة بالعديد من التقديرات والتحليلات السورالية ، والبعيدة عن فهمنا للواقعي . في شعر ارغون .

يسجل الشاعر العراقي سعدى يوسف في ديوانه الجديد (١) حضورا تاما كإنسان « يؤكد ذاته بكل مساعره في العالم المادي » عبر الكلمة الشعرية .. فحين صدرت له « قصائد مرئية » وكانت المجموعة الاولى للشاعر التي طبع في بيروت .. ولهذا الاعتبار بالذات - اعاد سعدى نشر بعض قصائده القديمة ، تأكيداً منه بان الشاعر هو امتداد زمني داخل التاريخ ، وهو كائن ينمو حضاريا .. ومن هنا فان الضرورة الموضوعية هي التي اولدت قصائده ، واوجدتها .. لذا فان حضور الشاعر ضرورة اساسية لايتأتى انه موجود .. ولتح افعاله الشعرية والحياتية مدلولها الثوري الفعال ..

وقد فعل الشاعر العراقي بلند الحيدري ذلك ايضا في ديوانه « خطوات في الغربة » ..

وللشاعرين قناعتهم ، حين نشرا قصائد جديدة ، بل احدث قصائدهما في مؤخرة الديوان .. بحيث يمنح الديوان رؤية واضحة للمتلقي عن تجربة الشاعر الذي يصارع ضد ابعاده ومنغاه - نفسيا ومكانيا - عن السماء الاولى ، ولا يزل به توق شديد للعودة الى نفس النبع والارض .. فكان حسهما الحاد بالاغتراب عميقا وواضحا لدرجة المראה ..

سعدى ، اذن ، بعد ان قدم نفسه - متكاملا كتاريخ - في ديوانه « قصائد مرئية » عاد لي طرح نفسه في قصائد جديدة تمثل مرحلة الاغتراب في « بعيدا عن السماء الاولى » ..

لكن الشاعر - في هذا المجموع الشعري - يظل لصيق الصلة بالوطن والانسان والقضية .. عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية ككائن ، ولدلالة القصيدة ، وتأثيرها على المتلقي ..

فهل تسجل قصائد الديوان تاريخا خاصا بالشاعر ، يسجل به حضوره الواعي عبر زمن الاغتراب ومكانه ؟

بالتأكيد .. ان القصائد الجديدة تشكل تاريخ الشاعر ضمن زمن الديوان - كما تسجل حضوره الواعي ، والجواب .. اجل « اذ من ذا يسهم في كتابة هذا التاريخ اكثر من الشاعر نفسه ؟ »

سعدى يوسف ، على ضوء ما تقدم ، شاعر مؤرخ ، ومؤرخ ذو حضور واع لفن شعره .. ومن المجحف والخطأ البالغ ، الاعتقاد بان سعدى لم يقدم جديدا بعد دواوينه الخمسة التي شكلت تاريخ شعره

١ - سعدى يوسف : بعيدا عن السماء الاولى .. منشورات دار الاداب - بيروت ١٩٧٠ .

نم الديوان ، ثم عنوان الديوان ، الى عمل جمالي ، الى فن .. وهو بذلك يعطي نسخا خاصا وجديدا لقيمة الكلمة ، والروم ، والتاريخ ، والكلمة الاجنبية ، والعبارة النثرية ، في قصائده ..

انه يعطي الشعر نفسا خاصا ، نفسا ليس نسجاليا - وثائقيا - محليا ، بشكل مقل ، بل بشكل منفتح على عالمية ذات شمول انساني .. كل ذلك مع احتفاظه بخصوصية الارض التي يتحرك عليها ، كما فلنا : ارضه الاجتماعية ، الفكرية ، الحسية ، التراثية .. وقبل ذلك وبعده ، طبيعته الخاصة كواحد ممن يجيدون التعبير تلفائيا عن « الخجل البصري » الرائع ...

يقول اراغون : « انا اغني بالمعنى الذي اعطاه فيرجل لهذه العبارة : « افنى بالسلاح وبالناس » .. ولا يمكن ان يرفض غنائي ان يكون ، لانه سلاح هي يد انسان الاعزل ، لانه الانسان نفسه ، والحياة سبب وجوده .. انا اعني لان العاصفة ليست من العنف بحيث تطفئ على غنائي ، وايا كان القد ، يستطيعون ان ينزعوا عني الحياء ، لكنهم لن يطفئوا غنائي .. »

وهذا ما عاشه ، ويسمى اليه سعدي يوسف - ايضا .. اذ انه رغم « الوقت الصعب » ساعة « الحقد العظيم » ، قد استطاع ان يختزن حزنه ، ليبين بعدئذ ، « لهذا البلد الممزق ، وجه الحب المتألق .. » حتى ولو عصفت اعنى الاعاصير بكل فيم الانسان والماضي والقضية ..

ان سعدي في « بعيدا عن السماء الاولى » يسمح باتجاه الضفة الاولى ، السماء الاولى ، لانه لما يزل يحب هذه السماء ، يحب هذا الوطن ، وليس سهلا على انسان فضى عمره لصيق الوطن القضية ، والاغنية ، والحزن والانسان والتطلع النبيل .. ان يغادر هذا الوطن الكبير ، وان يكون خارجه ، دون ان يعاني من غربة عنيفة واستلاب حاد .. فكم كان عنيفا وفظا ان يحاول الشاعر العراقي سعدي يوسف حضور مؤتمر السادس لاجداد الادباء العرب الذي انعقد في القاهرة - مثلا - دون ان يستطيع .. لان جواز سفره المسحوب منه ، لا يسمح له ان يكون « عراقيا » في مؤتمر القاهرة ؟! .. فهل ائتمى من ذلك واعنف ، واكثر مرارة واستلابا ، وابلاما للشاعر ، اذ يكون « بعيدا عن السماء الاولى » بالرغم منه ؟!

تم .. ماذا يذكر الشاعر من قضية الانسان العربي ، اعمق من جراح وطنه وابناء وطنه ورفاهه في المواقف والمعتقدات ونقرة المسلمين .. وموت هادي طعين ( قصيدة وفاء الى نقرة المسلمين ص ٤٢ ) وبدر شاكر السياب ، زميله ورفيقه وابن مدينته ، « حيت الحضارة اوفت سنتين حتى مات شاعر » ( مرنية ص ٢٤ ) ، ومن وفوق الشاعر الانسان « في قبضة السجان » ( كلمات شبه خاصة ص ٩ ) .. ثم ما اقسى الحياة على الشعارجين تظل « اوراقه نتمطر الجوعا » « تحت السماوات القرية » ( خواطر في مدينة هربية من البحر ص ١١ ) وكم هي فاسية حياة المنفى ، حين يظلل الشاعر يحلم بالشبط والذكريات ومدينته « البصرة » فيبكي ، وحين يفيق ، فيجد فسوق وسادته فطرة « لها طعم الطحالب » « انها البصرة » ( شط العرب ص ١٤ ) .. ثم هل أمر على الشاعر من ان يفارق الاصدقاء والاحبة فيتذكر ذلك الصديق الذي :

« مر على باب صديقه

واختفى ...

لم يفتح الباب ولم يعرفه صديقه » ( بطافة زيارة السي

رسيدي ص ١٧ )

وحين يموت الشاعر كل ساعة وحوله :

« نولد او تموت ..

الناس والاشجار والبيوت » ؟ ( رسائل جزائرية ص ٢١ )

فأي معنى لوجوده هناك « بعيدا عن السماء الاولى اذن ؟! ..

بنهايات العمود الشعري .. بل مشبعة بالتناغم الحديث ، اي ان سعدي يهتم بنهايات الاشطر وتشابها وتناغم موسيقاها .

٣ - « الصورة » في معمار القصيدة ، تسجل موفقا ، ونطرح فكرا ... في هذا الديوان .. ايضا .

٤ - تظل « ارضية » قصائد سعدي ، ملونة بمناخ « طبيعي » مليء بتأثرية واضحة ، وبانطباعية احيانا .. ( الريف ، البحر ، القرية ... الخ ) ..

٥ - « المضمون الاجتماعي » لدى سعدي ، ظل مرتبطا بالعراقي انسانا وارضيا وقضية .. وبالعالي شمولا انسانيا ونظما ليس كوزمبوليتيا بل امميا ..

٦ - المعالجة ظلت داخل اطار « الرومانتيكية - الواقعية » في البعد العام لقصائد الديوان ..

٧ - « البساطة - العمق » هي سمة لفه القصيدة والمفردة عند الشاعر ..

٨ - « النقيط » و« الفراغات » بين الاشطر والمقاطع ، ودلالاتها الزمنية وموحياتها النفسية والفنية والسياسية . ظلت تتشكل مع وعي الشاعر لتقنية القصيدة ..

٩ - كذلك استعمال « الارقام » وايضاها - وبخاصه باللهجة العامية العراقية - ودلالة هذه الاستعمالات ..

١٠ - مدلول « التذييل » بالزمن وبالمكان كجزء متمم لمناخ ومضمون وشكل القصيدة ...

١١ - استعمال « المفردات الأجنبية » بكرامانيكيها . وشكلها لاشباع جو القصيدة بواقعها التاريخي .

١٢ - « المدخل الاستهلاكي » في قصيدة سعدي ، يقود الى « الاضاء الحدث » عبر تنامي « الصور والمواقف » داخل معمار القصيدة ..

١٣ - « الوطن - القضية » و« الوطن - الاغنية » و« الوطن - الحبيبة » و« الوطن - الانسان » و« الوطن - الحرية والتقدم » و« الوطن - الحزن » و« الوطن - البديل الاروع والتطلع » ظلت هذه المعاني تجد رموزها في مضامين قصائد سعدي ..

١٤ - استعمال « النثر » لتعميق الواقع في ذهن المتلقي كقصيدة : مرنية الى هادي طعين - مثلا - اذن .. فسعدي يوسف يخطط لقصيده جيدا ، وهو بذلك يسجل حضوره الدائم والواعي والمنسجم مع تنامي المؤثرات النفسية والحسية والنفاسية والحضارية في مجمل لقته الفنية وتعبيره ..

\*\*\*

ولان سعدي يفكر بصمت ، فهو يحيل صمته هذا الى وعي الضرورات ، عبر استلهاً واستشراف ابعاد المكنات من الامور . في الواقع الحي ، لذا فهو يعطي قصيدته للمتلقي ، ضمن ادراكه لعقلية هذا المتلقي وظرفه وتياراته . وآخر تراكمات همومه ، واخر مواعيد انفجار هذه التراكمات .. من هنا تأتي قصيدة سعدي مشبعة بتأثيرها النفسي والفناني على نفسية المتلقي ، لانها قريبة من الوجدان ، اليفة ، حتى في حزنها العميق . لذا فهي تصيف وعي الشاعر وحضوره الى وعي المتلقي وحضوره الخاص ، لذا فانت تحس ازاء سعدي ، بانه يقف في مواجهتك ، انه موجود .. ومتى يوجد الشاعر ، يوجد شعره ، وتوجد القضية ، قبل ذلك .. اذ « يوجد الشعر بالقدر الذي يوجد به تفكير في اللغة ، واعادة خلقها في كل خطوة مما يتطلب تحطيم اطار اللغة « الجامد » والقواعد وقوانين الكلام « المحافظة جدا » ، وهذا هو « ما جعل الشعراء - الخالدين - يقطعون شوطا بعيدا في سبيل الحرية » كآراغون واليوار وناظم حكمت وابلو نيرودا .. الخ .. اذن .. فحرية الشاعر ، وحرية القصيدة ، وحرية التعبير الخاص ، تتحقق وتتشكل . في شعر سعدي عند فهم الضرورة . وعند فهم ابعاد الحضور الانساني الواعي في كل خطوة يخطوها الفنان ابان عملية خلق اثره الفني ، وهو في سبيل ذلك يسعى لتحويل القصيدة

سعدي ، اذن ، يبحث عن التعويض فسي الغربة ، يبحث عن الحضور النام في حركة الاشياء وعلاقاتها ..

لذا فهو يتأمل العالم ونفسه عند « اسوار عكا » ( ص ٢٦ ) فيحاسب ذاته باقرارات توكيدية :

أؤمن ان النار قد تحرق العار الذي فيّ وقد تخبو ..  
أؤمن ان البفض اعظم ما يمنحه الحب ..»

ثم في مراجعات سعدي « لشجرة الدفلى » ( ص ٢٩ ) وانغماره في « الشخص الثاني » (٤) ( ص ٣١ ) الى ارتطام الشاعر بالامجاد السالفة حين انفت به العاصفة مرغما على شواطئ « الحسي العربي » في المنطقة الاسبانية بالقرب ( ص ٤١ ) .. الى تذكره وتخليه «موقف شرطة السماوة عام ١٩٧٨ » المؤدي الى « نقرة السلطان » حيث يقف الشاعر عند الزمن الاتي ويترك الزمن منذ :

١٩٤٨ حيث كان هادي طعين عاملا ميكانيكيا سجيناً في نقرة السلطان

وفي ١٩٥٨ حيث كان هادي طعين . في نقابة الميكانيك مطلق السراح حديثاً من نقرة السلطان

وفي ١٩٦٨ حيث مضت ثلاثة اعوام على موت هادي طعين بالسبل في نقرة السلطان

وفي ١٩٦٩ حيث مضت ثلاثة اعوام على موت هادي طعين السيارة الاولى وركابها ٢٤١، ٣٠٠ الى السيارة رقم ١٠٠ حيث يحتوي سجن نقرة السلطان مجدداً - كما يتخيل الشاعر - ثلاثة الاف سجين ينامون جسداً على آخر ، من « ضيق » الصحراء !.. كما حدث ذلك .. من قبل !

اذن .. فديوان سعدي الجديد ، هو ديوان الاستذكار والمراجعة والتطلع نحو الرؤيا الجديدة في الحياة وفن الشعر ، عبر عالم الغربة والتشرد والحلم ، ولكن بحضور الشاعر الواعي ..  
★ ★ ★

والشاعر سعدي يوسف يمنح قصائده مقومات النجاح والتواصل حين يكون الشعر عنده « مادة للمعرفة » لكن المعرفة التي يطرحها

٤ - اهمية « الشخص الثاني » كقصيدة لدى سعدي ، ذات علاقة بثقافته ، فقد سبق له وان نيتها في ديوانه « قصائد مرئية » . مع فارق مهم هو انه حذف الاهداء : « الى لورنس داريل » في هذا الديوان .. وقصيدة داريل التي هي بنفس العنوان « الشخص الثاني » سبق وان ترجمها الاديب والصحفي العراقي الشهيد حميد رشيد في مجلة عراقية بعد نورة تموز ١٩٥٨ وقد اعجب سعدي بها بالذات .. ثم ان سعدي غير كلمة « مرتاع » ص ١٥٩ - قصائد مرئية .. بكلمة « يرتاع » ص ٣٢ - بعيداً عن السماء الاولى - ثم غير في تاريخ القصيدة ومكانها سعدي بلعباس ٢٥ - ١٠ - ٦٤ في ديوانه الحالي ، والجزائري ١٩٦٥ في ديوانه السابق ..

كذلك قصيدة « مرئية » في ذكرى بدر شاكر السياب ( ص ١٨٧ - قصائد مرئية ) حيث ارخها في ٩-١-٦٥ اما في ديوانه الجديد فقد ارخها في شباط ١٩٦٥ من هنا تأتي اهمية ودلالة هذا الشطر من القصيدة :

حيث الحضارة اوقفت سنين حتى مات شاعر .. اذ ان مرئية السياب ، اكتسبت هنا بعداً جديداً الا وهو مرئية العراق . لذا فالقصيدة - هذه - هي امتداد لمرئية الالوية الاربعة عشر المنشورة في ديوانه السابق والتي يمكن اعتبارها من اصديق قصائد سعدي واكثرها حرارة والمأ ونورة - كذلك كرر سعدي نشر قصيدته « ساحة اسبانية » في المجموعتين ، ويبدو ، من خلال ما ذكرناه ، ان هذه القصائد الثلاث : « مرئية » و « الشخص الثاني » و « ساحة اسبانية » تحظى باهتمام خاص من قبل الشاعر ، وهي تدخل ضمن نسجته لهذا الحضور الواعي من خلال تكرار نشرها في ديوانين متعاقبين .

سعدي في « بعيداً عن السماء الاولى » هي معرفة مخضبة بذكرات نزيه الحزن والالام والدم المسفوح على ارض الوطن ، معرفة مطرزة - بذات الوقت - بالنفاؤل والحب ، والانصار الحمي ..

لذا فان الشعر عند سعدي يوسف يبدأ - كما يقول اراغون : « عندما نفهم ، بطرق ليست بالضرورة طرق الفهم العادية ، ان الشعر يوصلني الى الواقع بطريقة مباشرة .. والانفعال الشعاري علامة المعرفة التي تم الوصول اليها - لا العكس ..»

ان شعر سعدي ينشأ لا عن « الالهام المطلق » بل عن « ارادة الشاعر » وافكاره ومطالبه ، فالشعر الوطني - الرومانسي - الواقعي ، لدى الشاعر يرتبط - كما قلنا - بالارض والانسان والفضية ، لذا فهو « يخاطب الذاكرة » ويقني في اشكال تقنية تتخطى القوالب المعتادة والمكررة لدى الشعراء الآخرين .. انه يحب ، ويجسد حبه للانسان اينما يكون ، وبهذا يجسد امميته ، ايضا .. وهو يعبر الكلمة « وسيطا » بينه وبين الانسان والزمن والواقع والحلم ، مع اننا نحس احيانا نفس « ابي تمام » و « السياب » في شعره ، فمثلا في قصيدته « جزيرة الصفر » نحس روحية السياب ، فريية السى موحيات قصائد « شناسيل اينة الجبلي » . وليس هذا نغليداً ، او تأثراً ، بل اصالة في سعدي ، كما في السياب ، اذ ان هذا ليس غرباً فالسياب وسعدي ولدا في « ابي الخصيب » جنوبي البصرة ، وعاشا وبرعرا هناك ونزاعلا وناضلا سوية داخل حركة وطنية واحدة ، ثم افترقا .. وفرق بينهما اكثر من سبب واكثر من مبرر ذاتسي وموضوعي ، وهما - معا - نأرا بأبي تمام ..

فسعدي الذي ولد في ابي الخصيب عام ١٩٣٤ ، بدأت محاولاته الشعرية عام ١٩٤٨ .. وهو في « جزيرة الصفر » - مثلاً - يعطينا « القصيدة التعميرية » ، قصيدة اللوحة ذات اللون والابعد - والخطوط التي اعتمدتها الصور الحسية . لكننا نرى القيم الفكرية مضادة من خلال الصور :

« وانت في الماء تنامين ، وكالماء الذي يرجف  
ترجف اضلاعك ..

تدعوني ..

ان امنح الدفء لاطفالك ، والبرد لاحدافك  
والورد والانمار واللون لاودافك ..»

وهو بهذا المقطع ، بالذات ، يقترب من السياب :

« والنخل اشباحا ، وسعف النخل اشراكا  
وبقته ...

فتحت للعالم شباكاً

وانحسر الفجر الضبابي ، وبان الماء والطين

وبعض آكواخ ، ولون فيك مكنون

جزيرة الصقر !

واطبقت على العالم شباكاً

ولولا « بفته » هذه ، التي هي من التفاتات سعدي الواعية ، لعلنا ان هذا المقطع للسياب (هـ) وحين نفرأ - « كلمات شبه خاصة » الى عبد المجيد الراضي - نحس ان الشاعر يتألم ، عبر المعرفة ، لانه يتذكر الماضي ، حين كان - معا - في ذلك البستان ، فيجسد كسل الذين بامكانهم :

- التتمة - على الصفحة - ٧٣ -

ه - لقد استعمل الشاعر ناظم حكمت . في قصيدته « انه الثلج »

كلمة « بفته .. » من قبل :

« انه الثلج - سقط ،

بفته ، ودون علمنا في الليل

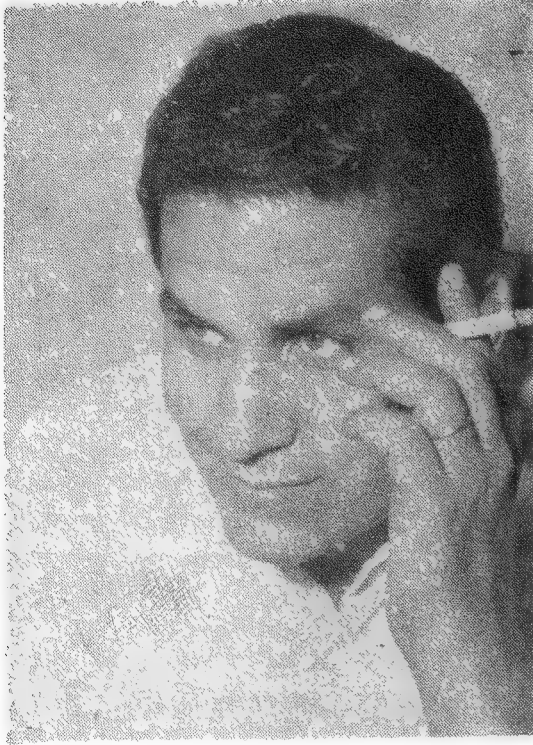
واستهل الصباح بالقربان

التي طارت على الاغصان البيضاء »

# ارادة الحب والحياة في مغامرة مع الحاضر والمستقبل

بقلم صبري حافظ

## مسرحة «الجنس الثالث»



الدكتور يوسف ادريس

× × ×

طريق المغامرة الجسورة التسيخي خاضها يوسف ادريس مع المسرح والانسان ، لانها تجهز على الكثير من الانبياسات التي انيرت حول مسرحياته الاخيرة منذ « الفرافير » حتى « المخططين » ، ولانها تعيد للخيال الفني مكانته التي ابدلت باسم ايقاع الواقع في برائن الواقعية الساذجة . وقارع بجسارة واعتدار مجموعة كبيرة من القضايا الانسانية الشاملة ، وتتردد بالمسرح الى طفولته الساحرة حيث كان للفعل المسرحي قداسة الطقوس والشعائر . فتصوغ بهذا الارتداد اسطورتها الخيالية الجديدة ، اسطورة الانسان في نضاله الملحمي وبحته الدؤوب عن حل للمعضلات الانسانية الكبرى . . معضلة الموت والحياة . . معضلة الخير والشر . . معضلة التناقض بين الحلم والواقع ، بين الذات والموضوع ، بين طبيعة الارادة وهدف هذه الارادة وغايتها . . كل هذه المعضلات الانسانية الكبرى تنطوي عليها فانتازيا يوسف ادريس الاسطورية في « الجنس الثالث » . وحتى نتعرف على حقيقة هذه الفانتازيا وعلى بقية القضايا التي تطرحها ، علينا ان نلحظ في تحليلها معتمدين على نصها المطبوع (١) والذي يختلف في اماكن عديدة عن النص العروض على خشبة المسرح . تبدأ هذه المسرحية باستهلال ( برولوج ) قصير يقدم لنا الاطار

بعد مضي خمس سنوات على عرض مسرحية يوسف ادريس الخامسة « المهزلة الارضية » ١٩٦٦ ، وبعد انصرام أكثر من عام على عشر عرض مسرحيته السادسة « المخططين » ١٩٦٩ ، تجيء مسرحيته الاخيرة « الجنس الثالث » ١٩٧١ انعطافة هامة في واقع المسرح المصري الذي عانى طوال السنوات الماضية من الجذب والجفاف . حيث دارت الحركة المسرحية حول نفسها حتى كادت تسقط صريعاً من هول الدوار . واعتلت الفئاة والفجاجة والابتذال خشبة المسرح فامتلات بعشرات الاعمال العقيمة المكررة التي لا تضيف شيئاً الى ضمير مسرحنا الذي عثر على طريقه منذ أواخر الخمسينات وقطع في هذا الطريق شوطاً كبيراً طوال السنوات الست الاولى من الستينات . فافقده المعنى والطريق وشتتت اتجاهه نحو العمق والاصالة وانحرفت به الى دروب مغلقة عقيم .

بعد هذه السنوات التي انحرف فيها المسرح عن جوهره تجسبي « الجنس الثالث » لتؤكد ان يوسف ادريس ما زال هو الفنان الكبير الطموح الذي لا يكرر نفسه ولا يسكن الى السهولة ولا يستعريء الدروب المطروقة . بل يجوب دائماً الافاق البكر بحثاً عن رؤى جديدة وعن صور وصيغ فنية مدهشة . ولهذا السبب نفسه سيظل يوسف ادريس ابداً الفنان الذي يستقطب أكبر قدر من سخط الكتاب المشفقين بالقواعد والقوالب الفكرية والفنية الجامدة . ولن يتحول - طالما اخلص لهذه الخاصية الكبيرة - الى مؤسسة يلتقي حولها اليمين واليسار والوسط . فهو فنان يتفجر موهبة وسط عالم مكتظ بالرتابة والجهود ، مستسلم لدعة الكسل العقلي الذي يجتر فيه مقولات مضحكة مأمونة معا ، ساخط على كل من يحاول ان يوظفه من غفوته وان يستثير فيه الرغبة في مواجهة ذاته وواقعه من جديد . ويوسف ادريس هو هذا الصارخ الدائم في البرية ، الذي يعصف ابداً بالجسور والقيود ، فيشير من حوله زوايا اللفظ والسخط والضجيج . و « الجنس الثالث » هي المسرحية السابعة ليوسف ادريس بعد « ملك القطن » ١٩٥٤ و « جمهورية فرحات » ١٩٥٥ و « اللحظة الحرجة » ١٩٥٨ و « الفرافير » ١٩٦٤ و « المهزلة الارضية » ١٩٦٦ و « المخططين » ١٩٦٩ . وتنهض هذه المسرحية على قصة يوسف ادريس القصيرة «هي» او بالاحرى تنطلق من نفس الرؤى التي انطلقت منها نم ما تلبث ان تحلق في آفاق مقايير . صحيح ان يوسف قد كتب من قبل مسرحيات انكثت على بعض قصصه القصيرة مثل « جمهورية فرحات » التي تعتمد على قصته المسماة بنفس الاسم و « المهزلة الارضية » التي تنهض على القيمة العامة لقصته القصيرة « فسوق حدود العقل » ، لكن انطلاق « الجنس الثالث » هنا من رؤى « هي » لا يعني الجاح الكاتب على نفس القضية التي سبق له معالجتها من قبل ورغبته في ناكبتها أو توسيع رقعتها . ولكنه بومى هنا الى مدى تقل رؤى هذا العمل الفني على وجدان كاتبنا والى حدة انشغاله بهذه الرؤى البكر التي نبتت في قصته القصيرة بصورة ثم تجسدت في « الجنس الثالث » بصورة مقايير بل ومتناقضة من حيث المبنى والمعنى معا . هذا الانشغال العميق بتلك الرؤى هو الذي يعطي الشكل والمحتوى أهميته في هذه المسرحية وهو الذي يجعلها خطوة هامة على

( ١ ) صدر عن « عالم الكتب » القاهرة ، ١٩٧١ ، ١٣٤ ص .

الذي ندلف منه الى هذه الفانتازيا الاسطورية ، حيث يفتح الستار على معمل الدكتور آدم تنصده لوحة التركيب الداخلي لجزيء حامض ( د.ن.أ. ) وهو أهم مكونات الخلية الحية ، وكأنه يريد أن يؤكد لنا ان الصدارة في هذا المعمل لجوهر الحياة ولسرها المكنون ، وهو معمل يمثل آخر صيحات التكنولوجيا ، ولا غرو فهو معمل للبحث في واحد من أكثر العلوم البيولوجية بعمقاً وحدانة ، ألا وهو الميكروبيولوجي ... العلم الذي يقام بالبحث في أدق مكونات الخلية الحية بغية الكشف عن سر الحياة فيها .. في هذا المعمل يجسري الدكتور « آدم » بجاربه على الارانب والخنازير الغابية والفئران والقرود هو ومساعدته « ناره » . وفي هذا الاستهلال القصير نحس بطبيعة اللفة الحميمة التي تربط الدكتور آدم بمساعدته ناره ، والتي تصفي على المناخ الذي يدور فيه تجاربه العلمية روحا من المرح الجاد او البهجة العافلة . فكل منهما لا يلقي التبعة على الآخر فحسب وإنما على « جنسه » كله . وسوف يؤكد لنا الاحداث ان كلا منهما ينتمي الى جنس متميز . ووسط هذه الروح نلمس محاولات ناره لمحاربة الجوانب السلبية في آدم .. الاستخفاف بقدرتها ، النسيان الدائم لبعض متطلبات التجربة ، التركيز على علمية التجربة دون الالتفات الى انسانياتها . كما نحس في هذا الاستهلال أيضا باهميته التجارب التي يجريها . إذ توظف في داخله نداء ملحا أو حلما غافيا عندما يتوقف فيها الزمن ، وتنساوى النهايتان العظمى والصغرى لتجربته ولتقيان عند الرقم ( ٧ ) بظلاله الشعائرية في الوجدان الانساني . ومع هذا النداء الملح نحس بالوقوف الدرامي وقد وقع تحت وطأة ضغوط وضرورات تدفعه للتقدم وللتفتح التدريجي امام النظارة.

هذا النداء الذي يضعنا أمام لعبة تبادل مراكز هامة . فبعد ان كانت التجربة واقعية في قبضة الدكتور آدم خاضعة لسيطرته نحس بـه وقد بدأ في الوقوع في قبضة هذا النداء الغريب العميق وقد مهد الكاتب بإبداء صفيحة لتخاق هذه اللعبة التي تتبادل فيها المراكز حينما اشار الى ان آدم قد بدأ يفقد بالنسيان - جزئيا سيطرته على مقدرات تجربته ، وبدأ يلقي التبعات جزأفا على عاتق « ناره » التي تعي تماما بفاصل دورها .. هنا يجيء النداء الذي يبدو وكأنه قادم من الخارج لكنه يقع على أوبار داخلية دقيقة ، يمس شيئا داخليا في أعماق الدكتور آدم المفامر مع المجهول ، وكأنه تعبير خارجي مجسد لما يدور في أعماقه . فالكاتب يؤكد لنا ( ص ٧ ) ان النداء الانثوي العميق الذي لا نكاد نشر لصوته على قرار ، نداء أمر يجب اليك ما يطلبه ويجعله سهل التحقيق في نظرك حتى ولو كان يطلب أن تقتل نفسك .. ويؤكد أيضا ان آدم بعد سماعه لهذا الصوت يظل مذهولا لبعض الوقت ولكنه لا يلبث أن ينفض رأسه وكأنه يفيق من « حلم يقظة » . وإذا كانت هذه الاشارات التي يخرج بآدم عن مألوف عاده وتحييله الى كائن آخر غير كافية لتأكيد ان الصوت الذي سمعه آدم صوت داخلي وخارجي في آن . أو على الأقل صوت خارجي انطلق من لحظة هامة في تجربة عملية ولكنه ما لبث أن وقع على وتر حساس في داخل آدم ، فان الفصل الاول بايقاعه السريع وأحداثه المتلاحقة التي يتفتح تحت وقعها الحدث مفامرا بالوقوف في آفاق من الخيال الخصيب سوف يضع أيدينا على عناصر أخرى تشري هذا التصور ويؤكد .

فستار الفصل الاول ينفجر مع الدقة السابعة لساعة ميسدان العتبة العتيقة على آدم وهو يقوم بحركات عصبية وكأنه يعاني من تشنجات داخلية تنفجر على ملامحه وتنتهي بأن يكلم نفسه « (ص ١٥) ، تشنجات تنبئ بأنه واقع بالفعل في قبضة تجربة من نوع جديد . فما هو في ميدان العتبة منذ يومين تهدل فيها معطفه الأبيض واتسخ، وتهذلت مع المعطف مقاومته للنداء ومحاولاته المتعددة للانفلات من اساره ، وشدت حركته بقيود لا مربية الى سرة الميدان ، وانعزل في وحدة مربية برغم وقوفه وسط ضجة الميدان . يسمعها ولكنها

لا تسمعه . يرى زحام المارة ولكنهم لا يرونه . ويفيق من حوله حصار العزلة حتى يشده الى مقعد رخامي لا يكاد يرحه . ومن خلال الاحداث والحركة في هذا المشهد نحس بان النداء القوي الأسر الذي جاء بآدم الى ميدان العتبة نداء من الداخل بالدرجة الاولى ، والا لما غزله عن العالم الخارجي بهذه الصورة ، ولما عطل تواصله معه ، ولما أحاله الى طفل ميت من الرعب . انه نداء من أغوار الاغوار في ذاته . يشده الى قدر لا فكاك منه . ليس أبدا هاتفا خارجيا يفتح عليه خلونه أو ينتزعه برعونة من معمله ، ولكنه شيء أعني ، لأنه يكاد يفقده التفه في قاعدة العلم التي استكان الى صلابتها ، يسده الى عالم يبدي لأول وهلة وكأنه عالم من « الخزعات » ويثبت فيه رعب الطفولة الداهية امام العالم الحافل بالأسرار ( ص ١٧ ) .

ثم يظهر عشموي ، الشخص الذي ارسل ليقوده الى العالم الذي دعي اليه . يظهر قادما في سيارة من طراز مستقبلي ، طراز عام ١٩٧٥ ونحن لما نزل في عام ١٩٧٠ ، ولا غرو فالمفامرة التي سنعيشها في هذا المعمل الفني مفامرة مع المستقبل واستشراف لخبائمه . ومن خلال الحوار الغريب الذي يدور بين آدم وعشموي نعرف لأول مرة شيئا عن طبيعة التجارب التي يجريها بطلنا في معمله « زي ما يقول يحاول أعادل اللي انت بتعمله ، انت بتמות وأنا باحي » ( ص ٢٣ ) . انه يحاول أن ينمي الحياة ويتعهد بنورها بينما ينشر عشموي الموت ويطفئ جذوة الحياة . وهذا النقيض الكامل لآدم هو الذي ينقله من هذا العالم الى العالم الآخر . هو الذي يرح به « العتبة » الفاصلة بين العالمين ويدلف به الى صحراوات المجهول . يفتح له الباب فقط ثم يتركه ليلتوي وحده بعذابات الاكتشاف .. وكان لا بد أن يكون هذا القاتل المحترف هو سيبله الى العالم الجديد ، ليس فقط لان القتل هو الوجه الآخر للخلق .. قتل الواقع اللفظ والانطلاق الى بوادي الحلم .. قتل المعجز عن الحركة والقيود الى الميدان . ولكن أيضا - وهذه اشارة باكرة الى ما سوف تتكشف عنه الاحداث فيما بعد - لان آدم لم يكن قد استطاع حتى الآن سوى أن يكرس الموت وأن يرهف ارادته . فلم يؤكد أبحاثه المتوالية غير ارادة الموت . وكأنها يسيّر الفنان الى ان كل العلوم والانجازات الباهرة التي اكتشفها الانسان كرس الموت والحرب والدمار أكثر من تكريسها للحياة . ويمضي آدم مع عشموي يرحان الواقع وفوائنه ومواقفاته ويمتظيان سيارة المستقبل . وليس ثمة من أجبر آدم على الذهاب في صحبة عشموي . فقد تركت له حرية الاختيار . واختار أن يتبعه مبررا ذلك بأنه هوى العلم والعلم مفامرة لاكتشاف المجهول .. يذهب آدم معه وقد تيقن تماما من انه لا رجوع .

وفي المنظر الثاني من الفصل الاول يترك عشموي آدم ، فليس لعشموي مكان في هذا العالم المستقبلي الجديد ، يتركه سجيناً وسط الصحراء تجلده فيها الشمس وتكويه نيران المطش . وكأنه بعبر وحده المطهر الذي سيفضي به الى الفردوس أو يعيش المعاناة السابقة لتكشف الرؤيا ولانقضاء مغاليق الظلم المظلم . فما سوف يتفصح أمام آدم ليس شيئا سهلا ولكنه يحتاج منه الى اجتياز هذا الامتحان العسير حتى يصبح أهلا له . ان هذه المعاناة التي تستغرق على صعيد الزمن اياما وليالي بطولها هي تأكيد جديد آخر لان ما يعيشه آدم ليس مجرد نلبية لنداء خارجي ولكن له معاناة داخلية وحياة . وبعد مجادلة طويلة للشمس والعذاب تفتح مغاليق المدينة المسحورة تحت عينيه على نداء « هي » العميق الذي لا فرار له « هوووه .. أدخل » ، وتستقبله الاشجار مؤكدة له ان « هي .. عازاك » (ص ٢٣) . هنا ينكشف نداء الاستهلال الفاض « هوووه » عن شيء أكثر غموضا يشبع تطلعا الى معرفة مصدر النداء ولكنه بشير في نفس الوقت تطلعا جديدا .. فمن يا ترى « هي » هذه التي تحكي عنها الاشجار كل هذه الاعاجيب . القدرة على أن تحب كل ليلة ألف رجل ، وان تجعل كل رجل منهم يحس انه استمتع وحده بألف امرأة ..

- التتمة - على الصفحة ٩٢ -

# ... ولست تطلمي وجهي !

« الى سلوى » ب

وكنت حسبت ان مواسما معطاء الامطار ،  
تمنح جيلنا خبزا واورادا  
وترقب فوج من يأتون من سفر  
أواه ، لكني شهقت ،  
شهقت من جزعي على الميناء  
وخجلت اذ تتراجع الانهار ،  
يا اسفي على ابراهيم (١) ،  
لو القاه بعد الموت  
سوف يشيح عني الوجه ، ينكرني  
ويرفضني  
اني اعود لطفلة الامس التي  
قضت الليالي  
وهي ترسم بيتها في دفتر الانشاء

- ٣ -

## ما يذكر الموتى

ولست بعائب يوما  
اذا راحت انا شيدي  
تلول في بكاء خافت خائب .  
وان ظلّ الفسيل على سطوح الدار مبلولا  
وعقد زواجنا ملقى على الغارب  
وان عبرت طيور الحزن من شبّاكي المفتوح  
حطّت فوق اوراقي ،  
بنت اعشاشها في وجهي الشاحب .  
ولكني سأذكر ان وجه حبيبتي  
قد كان آخر مرة غاضب .

محمد القيسي

- ١ -

بكاء خلف شبّاكي وعصف رياح  
واي نواح !  
ويعبر طيفك المبلول بالمطر المدمى ،  
والحطام من السلاح  
قفي من أين جئت ،  
وكيف خلّفت الجراح ؟  
يدي ييست ، نداء يبح ،  
واختنق الصباح .

★ ★

واجزع اذ تجيء الريح بالخبر  
ترى صلبت اغانينا على بوابة السفر ؟  
قفي ،  
واستطلعي وجهي المحنّى بالتراب ،  
وما كتبت عن الذي يأتي  
فما سمعوا ،  
وها انذا ..  
تضجّ بي البلاد ، ويكبر الوجع

- ٢ -

## طيف سلوى

اني لا بكى الان اياما ،  
مضين مطر زات الحلم ، لا  
ابكي على عمري  
ابكي على خبران ما كنا ،  
تصورناه يوما داني الثمر  
ابكي لان اصابعي ،  
جمدت على الاغصان لم تقطف ،

(١) خطيب س . مناضل قتل برصاص رفاقه في قاعدته .



# بحث عن كرم من كرمنا

## رابعة قصصية بقلم نواف ابو الربيع

- ١ -

الدولاب يدور .. سحب كثيفة من الدخان تتصاعد . يصفر الهواء البارد في الخارج ، والفيوم الداكنة تسوطها الرياح في اتجاه الشرق . ينبغي ان تكون السنة الجديدة بيضاء ، لكن الثلج لم يهطل هذا المساء . الايدي الثماني في حركات متشنجة متشابهة . تضرب المصباح . العيون ينحسر بعضها تارة ليتسع بعضها الآخر . الحداقات جامدة مرة ، شاخصة مرة اخرى ، متوقفة ثابتة . الورق ينقلب ، يتكدس . الكؤوس نصف الملاء واعقاب السجائر والمنافض ووعاء الفاكهة الكبير . لا شك ان الساعة الان هي (١١:٥٨) من ليلة رأس السنة .

الى جانبه كان الوعاء الكبير ، يرتقال ، تفاح ، موز ، صحن فيه بعض الموالح ، حمص ، فستق ، بزر لم تمتد بعد ، اي يد الى وعاء الفواكه . كم هي الساعة الان ؟ العيان ترتيمان ، برهة ، في دهشة على المعصم .. بعد قليل تنطفئ الاضواء .

الآن ، وفي مراقص المدينة ، تدور الاسطوانات ، والاشرطة ، والالخان ، ويدور الراقصون . آه .. يدوران ، يدوران ، يلوب كل شيء ، يتلاشى العالم من حولهما .. يضمحل كل شيء ليختفي في لحظات لا يبقى الا صوت الموسيقى . وهما جسدان متلاصقان ، تواصل بعد وجد ، وشرارات من لهب تمتد منه اليها ، ومنها اليه ، كحركة رجل الاخطبوط .. تكبلهما ، وذلك السواد الحالك في رأسها يقيه عن الدنيا - طيب لا متناه - رغم الفياء المختلف الالوان المنبعث من السقف ، والجوانب . الاحمر ، الاصفر ، الاخضر ، كيف يجمعون هذه الالوان في قاعة واحدة ؟ لحظات ويم الظلام .. وهذا الكائن الحي الذي بين ذراعيه سيرمي برأسه على كتفه الملهوف . آنذاك فقط يستطيع ان يفرق معها في قبلة الشوق المخزون . اذا ما اضاء الانوار وشاهدونا ونحن ما نزال نسبح في بحر القبلات فسيجدون مادة دسمة للضحك .. هه !!

تدور الاسطوانة ، تصحن العظام .. تطحنه .. «جوتيم» همس .. همس يذوب ابعاد الايام .. بالبداية العام الجديد كم هي رائحة !! تنخر الموسيقى العظام تتسلق الشعر الفابوي الكثيف فينتصب . وهو يخف ، وهي تخف . هي بين ذراعيه ، يفقدان الوزن . يصبحان اثيرا .. يطيران .. فوق ، فوق ، دون اجنحة . بساط الموجات

(١) عنوان رواية مارسيل بروست الشهيرة

الموسيقية يحملهما . مطوطة هي الالخان ، هادئة .. مجنونة « لا .. لا .. لا .. للهم » يدوران . لم لا يدور الآخرون ؟ هم جمود وكانهم تماثيل رخامية سمح لها ان تتمايل يمنة ويسرة ، وارجلها مسمرة بالارض . هما فقط يدوران . يتحركان الى الامام ، الى الخلف ، الى اليمين ، الى اليسار ، يغمض عيني . عذوبة يتمنى معها لو يموت . انها مقيمة العيين منذ شرعا يرقصان . لتذب الازمنة جميعا فسي هذه اللحظة بالذات ، لتتجمع وتتقلص وتصبح هي « الان » فقط .. ليتوقف الدولاب الهرم الكبير ، ولنلق هكذا ، رأسها على كتفي ، ذراعي تطوقانها ، ذراعاها يمتدان واحد حول رقبتني والآخر يحوطني ، وانا اسمع ضربات قلبها ، واحس بجسدها يطعم جسدي ، آه .. ليتوقف كل شيء عن الحركة في هذا الكون . لا اريد العام الجديد الا من اجل ان يتوقف الدوران ثانية ونحن في عناق .. والدنيا تفرق في ظلام الثواني الاولى من العام الجديد .

الروائح العطرية النفاذة تزيد من شفافيتها . كل من هو موجود في هذا المكان لا يبصر الا شخصا واحدا بين الجميع ، حبيبها ، زميلته ، التي يهاواها .. من صبوة الارتواء في حضنه الى الشعور برعشة الوجد المنطفئ بين ذراعيه . يتبدل الفياء .. الايقاع البطيء المجنون .. « احبك جوتيم .. لا .. لا .. لا .. للهم » والدوران مملؤ بالتوقعات .

حبل هي الثواني يا حبيبتي وانا احترق ،

حبل هي الدقائق يا سامية وانا مجنون .

منذ ثلاثئة واربعة وستين يوما ، انا انتظر الساعات هذه .

آه .. ارتمي على ذراعي .. ادخلي هنا ، هنا ، بين الضلوع ، ساغلقه عليك الى الابد ..

لا اريد لها ان ترش عينيها عليك . لا اريد لها ان تشعر بذلك الوجود .

حبل هي السنون والايام بالارق ، والحرمان ..

حبل هي .. هي .. هي .. هي ..

تلوب من دغدغة الشوق في البيت المفتوح العيين ، والمشرع الذراعين في انتظار اوبة الرجل الاوحد فيه ..

العينان مصلوبتان على لوحة الزمن .. وعدني ان نقضي رأس السنة ، للمرة الاولى ، معا . كيف لا يحضره ؟ هل هو سيفاجئني بشيء جديد ؟ هل يدخل البيت حين تنطفئ الانوار في العالم ؟ كم

هي الساعة الآن ؟ ويلي ، انها الحادية عشرة والدقيقة الثامنة والخمسون .. دقيقتان ايها الرجل الذي انتظر ، دقيقتان فقط . هل تدخل عليّ لتضمني الى صدرك ، ولنفرق في قبلة تطفئ ظمائي المتاجح اليك ؟ لقد اوقدته منذ مرور شهر على زواجنا ، كم تغيرت .. يا الهي ، كم تغيرت !! لماذا تعذبت من اجل ان نتزوج اذن ؟ لماذا احببتني ؟ كي اشعلت فيّ فتيل الهوى القاتل ثم انطلقت بعيدا ، بعيدا يخفيك انحناء السماء ودوران الارض ؟ لم زرعته في نهدي سيطر اللهفة ؟ لم صلبت على ثغري استغاثة مبهورة دائمة ؟ لم صبيت في صلبى ذلك الشوق المفجوع اليك ؟ لم ؟ لم ؟ قل لي ايها الحبيب الهارب ، لماذا ؟

الهروب يا سامية لماذا ؟ هي حيلي ، اجل ، حيلي .. عندما ضاجعتها في تلك الليلة العاصفة المرهقة كنت انت بين ذراعي . كنت اسمع همساتك . ارى عينيك ، اغرق في دفء اللهاث المتدفق من اعماقك . اذوب فيك وتذوبين .. ينصهر الرجل المتملق فيّ في الانثى المعربة فيك آه .. ماذا اقول ؟ ألم تشعري بالسنة النيران تاكل نهديك وانا امد يدي اليهما ؟ ألم تتصورى بالشكوى الحلوة من لسة شفتي المحمومتين للحلمتين ؟ كيف تتكرين لي اذن وتهربين ؟ اين انت الان ، اين ؟ اين يمكن ان اجده ؟

لهاث كالشلال ينبعث منه ، يعدو في الشوارع ، المطف الاسود يندمج مع الليل ، السحاب اخفى وجه السماء . الهواء يضرب اذنيه بعنف ، يركض بعد قليل اصل البيت .. تنتظرنني امام الباب .. الساعة ما تزال العاشرة مساء .. امامنا ثلاث ساعات اخرى .. امد يدي اليها .. اقبض على ذراعيها .. احسها ترتخي .. تنفلت من قبضة الشارع .. نطلق سوية .. لقد هيات كل شيء ، طاولتنا محجوزة منذ ثلاثة ايام ، سوف نجد كل شيء .. طاولتنا حلوة في مكان هادئ ضعيف الانارة ، لكن ، كيف لا يكتمل البسدر يا حبيبتى ؟ اركض .. اركض يا نزار .. في الحارات ، سوف تعثر عليها . سالوك هل ستقضي ليلة رأس السنة في البيت ، واجبت ووجهها يملا الكون : لا .. ساقضيها معها .. مع سامية . لظمتك كلماتهم كالصخور المنهالة عليك : - سامية ستجد لها رفيقا آخر .. اغرب .. انها تبحث عن زوج ايها المعنوه .. لا .. لا .. انها تحبني وانا احبها ، اعرف ذلك . انها تحبك ، هذا صحيح ، ولكنها تبحث عن يتزوجها .. وانت ؟

انا ، آخ ، انا لا استطيع ذلك والسد يكبر يوما بعد يوم .. البطن يزداد تورمه ساعة اثر ساعة ، ويتلعب ذلك الشيء الحى الصغير في الاحشاء ، يتلعب فيموت في شيء ، ويتكمش في هذا الكون شيء كبير ليتلاشى ، وتمتد الابدان الهزبلتان الطريتان الي ؟ تشدانى بعيدا ... بعيدا عن سامية ..

اين انت ؟ ..

امام الباب تنتظرينني كما انتقنا . اللهاث اصبح مسعورا ... يسرق مني القدرة الهائلة على الركض .. انا اعدو ، احس ، بفتة بوخزات متتالية تحت التقاء الاضلع .. وخزات .. تزداد اصبحت ضاربة ، حرارة ، اتوقف عن الجري ، اتوقف . هو ، هي .. يسيران هادئين .. عيناه في عينيها .. ذراعاه تطوقانها . سينتظروننا با حبيبتى ، واشعر بالوخزات نائية ، انها ضربات آلاف الابر ، الوخزات يا سامية ، لا تريد الا ان ابتعد عنك .. لا .. ساركض .. اركض حتى يهني الاعياء .. امام الباب فقط اتوقف .. الهاث الانفاس الضائعة الاحقها ، اين انت ؟ اين وجهك ؟ آه .. ويسدور في عيني الضياء ، تضرب الاشياء .. تدور كالاسطوانة ، آه .. « جوتيم .. لا .. لا .. لا .. لللم » ادور معك .. ادور . وهي ساكنة تنتظر .

- ٢ -

- انت تخسر ثانية (٢)

● ما زلنا في السنة المختصرة (٣)  
X بقي دقيقتان . سوف ترى ايها البطل (٤)  
● وزع الورق جيدا . انت تفصح بعضه .. ما هو الجوكر ؟  
\* آس كبه (٥)  
● حسنا جدا .. سوف اريك هذه المرة .  
X انت متفائل بالعام الجديد ، وكلنا تتفاعل مثلك .. انا وعصام وعادل  
X تاولني برتقالة من جانبك يا نزار .  
● خذ ؟ اللعب يا اخي .. لا نريد ان ننام  
- هيا .. استلم .. هذه بنت يستوني ..  
X افتح المذياع  
● لا نريد ان نعرف ماذا يجري في الخارج  
\* هل تشعر بحرقه ، والم لانك لم تستطع قضاء هذه الليلة مع سامية ؟  
● لا تتلفظ باسمها الان .  
- لقد نزلت ..  
● واحد وخمسون .. انك تهرب ،  
- « الهزيمة لنا المرحلة »  
● انت تخاف .. تخاف ان اضربكم جميعا هذه المرة .  
X يبدو ان الجوكر ضيفك هذه المرة .. افتح المذياع لنسمع شيئا ..  
● لا تسب لي المزيد من الازعاج .  
\* كم بقي من الوقت ؟  
- دقيقتان فقط  
● الا يمضي الزمن ؟ لم يتباطا العام الجديد ؟  
نزار : هل تحبينني يا سامية ؟؟  
سامية : انك سخيف  
نزار : لماذا ؟  
سامية : لانك تسال هل تشرق الشمس من الشرق ؟  
نزار : يا الهي كم انا سعيد !  
سامية : الصمت في مثل هذه اللحظات سعادة لا تفوقها اخرى  
نزار : ولكنني احب ان تقضي لحظات ولادة العام الجديد وموت العام الماضي في حوار .  
سامية : اتخشى شيئا ؟  
نزار : اخشى ان تبعدك افكارك عني .  
سامية : لقد خطبت على حدائي ..  
نزار : انني مرتبك ..  
سامية : سيطفئون الانوار بعد لحظات ، هل تسمع الضجة ؟؟  
نزار : انا لا اسمع الا صوتك .  
سامية : كم يحزنني ان اذكرك الان اولئك الذين يقضون ليلة رأس السنة في احوال الاغوار ، مع الموت ؟  
نزار : اعدنا ثانية ؟  
سامية : لا تنس انني احببت واحدا منهم ..  
نزار : وانه استشهد .. اعلم ذلك جيدا ، رحمه الله ..  
سامية : ضمنى اليك .. انني خائفة ..  
نزار : من العام الجديد ؟  
سامية : لا .. خائفة في هذه اللحظة بالذات ، منها وعليها ، اخشى ان تموت هذه اللحظة ..  
نزار : وكيف تموت ؟؟  
سامية : آه .. تحدث عن الحياة ، انني سعيدة ، حطمت ضلوعي .

(٢) عادل (٣) نزار (٤) عصام (٥) ميشيل

نزار : هه .. الظلام ..؟

سامية : هات شفيتك يا نزار ..

نزار : هل ماتت الدقيقتان !!

سامية : قب..

\* انت تخسر مرة اخرى

● لم يزل العام يحتضر .. لم يمت بعد

x احلم يا حبيبي .. احلم ..

- كم هي الساعة الان ؟!

x بقي دقيقة واحدة من عمر العام ..

● عظيم ... هذه المرة ساربح !.. وزع الورق .

- افتح المدياع

● انت غبي حقاً

\* نزار خائف ..

● اخاف ممن ؟!

\* ان تتذكري سامية ..

● اخرس .

\* اراهن انها الان في حضن رجل اخر .. يرقصان في

« الكاف دو روا » .

● انت كذاب ..

x خلصونا من هذه المهاترات ..

- افتح المدياع يا اخي ..

\* انهما يرقصان على نفمة « رجل وامراة » .

● قلت لك اخرسي ..

- انت تخاف فعلاً ..

\* حسناً .. العبا

x اربعة سباتي ..

- اشرب

● انت كل الموزات واكرمنا بسكونك ...

\* هذا عجوز الكبة ..

- اللعب يا نزار .. خذ

● فتحت ، لقد ربحت

- عجيب !

\* مرة في هذا العمر الطويل !

x ولكننا ما زلنا في العام الذي يحتضر ..

● هذه ليست الا البداية . مع ولادة العام الجديد ساربح

كل شيء .

- افتح المدياع اذن

● مستحيل ..

\* انها في حضن اخر .. اراهن على ذلك .

● اخرس ..

هي : ابها الطفل الحبيب ، ابوك في مكان ما من هذه المدينة ،

ربما كان في احضان اخرى . ماذا افعل ؟ من اجلك ساحبها

بعد اليوم .. من اجلك انت فقط . لكن يا الهي ، لم يبق الا

بصيص نار ضعيف .. ثمة دقيقة واحدة ربما اندفع بعد لحظات

وهو يهتف : كل سنة وانت بخير يا زوجتي الحبيبة . آنذاك

سنهرع ، انا وانت ، لندفن واسينا في صدره ونبكي .. نبكي ..

الورقة تسقط على المائدة ، تنضم الى مجموعة مهمة اخرى .  
يده تقبض على الرزمة المنتظمة باصابع اصابعها الارتعاش . كرتت شفاه  
الاخرين مما في الكؤوس . التهمت عيناه الصفوف الثلاثة ، ثلاثة  
آسات .. ثلاث صبايا .. ثلاث سمكات .. تضع الاشياء من الانامل  
كحبات رمل الزمن . عقرب الثواني يتلطمع عند الرقم (١) ، عقرب  
الدقائق يكاد يقبل عقرب الساعات « تك ، تك ، تك ، تك » تفرك راحتها  
تروح ، تجيء ، وتلحش عينيها على الساعة .. تخرج من الغرفة ..  
تشرع نظراتها . رجال . نساء . عربات . طريق . ضياء بخيل . لا  
زوج . تعود . المدفأة تتحرك ، تصدر نيرانها لفظاً خفيفاً .

● اللعنة على الورق

x انت تلعب وراسك ليس هنا يا نزار

- ماذا تعني ؟

\* يعني ان راسه في بيت سامية او مع سامية .

● كفوا عن هذا الهذر

\* الساعة تقارب الثانية عشرة . يتأجج في داخلي شيء ..

x رغبة ؟!

- اريد ان تتبول ؟

● كف عن هذا الهراء وادم الورق !..

- ماذا ؟ هل طرقت ؟

● عنيت ارم ورقة .. دورك ..

x ولكنه لم يسحب ورقته بعد ..

\* الساعة تقارب الثانية عشرة . يشتعل في دمي حريق

- هذا من فعل اللون الاحمر ..

الضياء الاحمر المتسرب من السقف ، كالدلف ، يسقط عليهما ،  
يجللها ، يدوران ، يدوران ، يرتطمان بزوج راقص ، يكتف ، بساق ،  
بردق ، لا يشعران بوجود احد لا احد يلتفت ناحيتهما . هه .. ضمنى  
اليك يا نزار .. دفء ضلومي الثلجة بصقيع الليالي العالقات .  
ارسل شرارات النار الى القلب المستكين الخامل .. اهواك من كل  
عقلي ، وقلبي ليس معك . اهواك .. الناس تحب بالقلب الا انا ...  
انا سامية ، اشمر باناملك كالجمر تضغط على ظهري ، ادخلني في  
دمك ، دعني اجري هناك .. اهبك الحياة دوما ؟ كم يمضي الوقت  
سريعا معك ؟

- المقارب توشك ان تتطابق .

x لقد طرقت ..

● ماذا تقول ؟ اصبر لحظة يا اخي ، كرت دوار هو ما ابحت عنه؟

- سبق السيف المذل .

\* انها في حضن اخر وانت تخسر

● فيزوا الموضوع ارجوكم .

\* حسناً ، عندي رغبة ، انها ملحاحة لجوج ..

- انت تريد ان ترقص ؟

x كل الناس يريدون ان يرقصوا الان

\* انزلوا الى الشوارع . هيا ..

- لقد خسر نزار مائة ليرة ..

● طف ؟!

\* وهي ترقص الان على انغام « رجل وامراة » ؟!

● الله أكبر ..

- المقارب يقبل بعضها بعضا ..

\* اطفئ النور .. وليقبل كل منا حظه التمسيس ؟ ..

- حالا .. انوان معدودات ؟ ..

● لا تطفئ النور ارجوك لا .. ارجوك .. لا تعذبني ..

ظلام ...

ظلام ...

قبل طويلة ، عديدة ، تقطفها اللحظات عن امها ، السنة تتلاعب ،  
تترافق ، كذبالة الشمعة المحتضرة . الرضاب السيل .. اللعاب .  
الشوق المحترق المفتون .. النيران تشتعل تضئ عتمة الليل . يورق  
حزن في قبلة .. الظلام يعم العالم وانا .. انا هنا .. اموت .. لا؟ ..

- هه .. لقد انتهى العام .. مات .. ولد عام جديد .. في

صحة العام الجديد

\* كل الايام سواسية كاسنان المشط ، ولي رغبة ..

x انظر ماذا جرى لنزار ..

\* هاه !! احضروا الماء ..

x لقد اغمي عليه ..

- زدناها ..

x اجل

\* هيا الى الشوارع !

- مريت بالشوارع .. شوارع القدس العتيقة ..

انفاس ثقيلة .. انفجار .. دموع .. اهتزاز بطن منتفخ .. تروح  
ارجل .. ثقل رؤوس ، خور يعود البعض ، انفاس بطيئة معدبة ..  
الشولة ينفز في بعض الشفاه .

لامت ، انا وانت ، ايها الطفل الشقي .. لقد انتهينا ، هو في  
احضان اخرى يستقبل العام الجديد . كم كان متشابها من العام الذي  
ولى ، وكم كان متفانلا يقدر العام الراهن ؟ هل كانا على موعد ؟ وماذا  
عن العام السابق ؟ اخبرني انه سيسافر ليقضي العيد في بلاد اخرى  
بسبب الاعمال . قضاه في احضان اخرى .. اربعة ايام بلياليها ..  
ايه .. نهتهني النعم الغزير ..

- { -

ضباب كثيف يحجب الرؤية .. رؤوس ثلاثة تتحلق حوله . انه  
يعرفهم جيدا .. انهم عصام وعادل وميشيل .. اجل لا شك هم ..  
ماذا جرى لي ؟ .. كل شيء هادئ .. حتى الصمت لم يخلق طينيا ..  
وينميه في اذني هذه المرة . لحظة ظلام وانتهى الامر .. كومض خاطر  
الجريح . ضباب كثيف يكفن الصباح المتوحد في غابة المتعة . تتسارع  
الانفاس في ذلك الوقت ، تتسارع حتى لكانها تندغم الواحدة بالآخرى ،  
كما يندمج الرافضون مع صوت الموسيقى ، التي بدأت تصخب .

« كازاجوك » ، « جيرك » ، « هيه .. سنة حلوة يا جميل » ،  
« كل عام وانتم بخير » ، « عام جديد وحظ سعيد » ، « ومن سيريح  
المائة والخمسين الف ليرة » ، « لا شك هو ثري جدا » ، « هابي  
نيو بير » ، « بوناني » .

تبتعد الاجساد عن بعضها . الارجل في حركات متشنجة عصبية

ظفت عليها روح هيسترية متبرمة .. الايادي مشرعة كالابواب للدعوات .  
الرؤوس تتمايل يمنة ويسرة ، ترتفع وتنعني في حركات فقسدت  
التناسق . الاصواء المختلطة ، تتبدل من آن لآن .. ويضج في عالم  
الصمت صخب حبيس مرعب منذ امد طويل ..

\* اريد ان ارقص .

هز الصوت الستارة ، هزها بعنف غاضب ، تحركت الارجل ..

هيا يا نزار .. لقد اخفت نفسك واخفتهم .. لم يصبك شيء ..

هيا .. يا نزار .. قلبي يا حبيبي .. اعصرني ، ضمني اليك .

● سامية ..

نداء طاغ ، صوت يشق السكون المذهل ..

● هيا لنخرج

- الى الشوارع

ومريت بالشوارع .. شوارع القدس العتيقة

\* اريد استقبال العام الجديد مع اول فتاة اقابلها الآن ..

x وكيف يحدث ذلك ؟

\* الناس هذه الليلة متسامحون . ساطلب من اول انسانة  
اقابلها ان تراقصني هكذا بكل بساطة .

● حسنا .. ان الهواء بارد .. شد ياقة معطفك جيدا ..

x قل هذا لنفسك اولاً ، فانت ضعيف البنية ..

● دوري .. لا .. لا .. لا .. اللهم .. آه . دوري ، دوري  
ايتها الكرة ..

\* الى اين الان ؟ ..

x انظر .. تلك الفتاة ولكنها ليست وحيدة .. ان حبيبها معها .

\* لست ارى اي مانع من دعوتها ..

- كن جريئاً اذن ...

لماني اقدام تفرع ارض الشارع ، تنتهي من بعيد اصوات  
موسيقى صاخبة .. تتكسر كالامواج على شاطئ رملي عريض .. ترتفع  
المنجاة نحو السماء اعمدة نور في قلب الظلمة المحقة بالمدينة .. اربع  
اقدام بطيئة ، متكاسلة تواجه اقدام الثماني المذكورة . تصبح الثعاني  
ستا .. تتقدم قدمان ، تخبطان ارض الشارع .. ترتبك الخطوات  
الاربع ، ترتجف ، تتباطأ اكثر ، تتوقف تماما في مواجهة القدمين :

\* هل تراقصيني يا حلوة ؟ ..

ها .. ها .. ها !

ضحكة جلجلت ، ضحكة هزت الاجساد الثلاثة ، جذبها من  
الذراع القريب منه ..

انه نعل !

● سامية ..

وتسارعت الخطوات ، تلمخ هدوء الشارع في منتصف الليل !

وتسارعت الخطوات ، تلمخ هدوء الشارع في منتصف الليل !

فوق صدرها ، بل زرعت العينان المسبلتان .. لكن الانفاس حادة ..

انها معه .. في غرفة واحدة مغلقة لا شيء في هذا السكون الا هو

وهي .. نزار .. سامية ، انشودة ضالة في صحاري الخواء الازرق .

عيناه مفروقتان . لماذا تبكي يا نزار ؟ انني جد سعيد يا سامية !

يفتح ذراعيه .. الصدر جاهز لاستقبال الغلالة الرقيقة ، شفافة تلذّب

والاندفاع عارية الا من شهوة الموت في الحضن المفتوح على سمته ..

خشبة باردة في ليلة عاصفة مثلجة .. لقد اصابني الدوار .. عثم ..  
 بدأت ادور ..  
 الدولاب يدور ..  
 الاسطوانة تدور  
 الارجل تتسابق

الاقدام تضرب الاسفلت .. الاعين النهمة تبحث ، الاصوات بحث .  
 اللهاث خنق كل شيء ، العيون دامعة في مواجهة الريح المهووسة .  
 الحرقه جرحت الحناجر .. ضربات القلوب ضاربة ، يخبط الافصاص  
 الصدرية المتوجسة ، وتبيض الزيد من الوخزات . الحيرة تفرد  
 جناحيها الطويلين في غرفة الصمت والظلام . سامية نفتح عينيها على  
 رعب . شيء يقرض السكون ، كانه فار .. شيء قريب بعيد . ترى  
 هل هي بداية العام الجديد ؟ اهتز في ناظريها ضوء شحيح بعيد ،  
 تسرب من خلال نافذة الغرفة الخشبية ، ماذا جرى لك يا نزار ؟ ..

x نزار تمهل .. لقد هلكنا

● توقفوا انتم ، ساطرق الباب وحدي .

تتوقف الوخزات ، تجري الدماء ساخنة في العروق . يهوت  
 برد اللحظات الاولى من العام الجديد ، وسرع الخطو نحو الباب  
 الخشبي المهترئ في الزقاق المسدود .

نواف ابو الهيجاء

دمشق

آه . ذوبني في غابتيك ، ولنشرع في الرقص سوية . تدور الاسطوانة ،  
 تدور . انا وانت ، انت وانا ، يطرُق الباب فجأة ، ينخلع القلبان ..  
 في البدء طرقات خفيفة ، وقع قطرات المطر ، لا نسمع الا صوت  
 الموسيقى ، آه .. تزداد الخيطات ، تشتد هذه المرة .. وقع طبول  
 افريقية غاضبة .. تلتفت .. الذعر حلقة نيران حولنا .. تتركني  
 عارية وحيدة ظامئة وتندفع نحو الباب . تفتحه .. يا ويلتي !! انها  
 هي .. هي .. بطنها كان يقرع الباب ، كان يرفسه بعنف ، ذلك  
 البطن الصخري الكبير . احس باختناق .. انني اخنق انفاسي .. لا  
 استطيع ان اتنفس ، صخرة هائلة فوق صدري وفتحت عينيها على  
 فراغ وصمت ، وانها ل فوقها سؤال : ماذا جرى لك يا نزار ؟

\* ماذا جرى لك يا نزار لماذا تركض !؟

x انه يركض متجها الى بيت سامية ..

- لقد جن

\* يحق لنا جميعا ان نكون مجانيين .. انني اشعر بالوحدة

القائلة .. اين البنات ؟ ..

- كن واقفيا ، نحن اشقياء

x سابعث منذ القد عن ابنة الحلال ..

\* وتصبح بعد ذلك مثل نزار .. ستندم ..

● سامية

نهني النحيب المسروق من لحمة الزمن المقددة يا نزار ... يا  
 زوجي الهارب . ساطفء الضوء الوحيد الى الابد ، لن اشعل المصباح  
 بعد الان .. ليات هو ان اراد وليفعل .. سيجدني جسدا ميتا ،

# كارل ماركس

تأليف

روجر غارودي

ترجمة : هورج طرايشي

« يستقطب ماركس وتراثه اليوم مشاعر الامل والفصب عند الناس اجمعين ، ويمثل فكره ، بحب او بسخط ، سؤالاً ووعداً وكفاحاً بالنسبة الى البشر جميعاً والطبقات كافة والامم قاطبة .

ذلك ان هدف هذه الفلسفة هو تغيير العالم ، وليس فقط تغيير الفكرة التي نملكها عنه ... فقد ازاح ماركس النقاب عن الفلسفة بوصفها تعبيراً عن عمل البشر وصراعاتهم ، ونزع ايضاً قناع الفلسفات التي كانت تزعم انها تحلق فوق هذا العمل وهذه الصراعات ، وكشف الممارسات والسياسات التي انيطت بتلك الفلسفات مهمة تبريرها او تمويهها .

لقد اصبح فكر ماركس الوعي الفاعل لعصر بأكمله . فهو يعلمنا كيف نستخلص قانون التطور التاريخي لعصرنا ، ويساعد كلاً منا على ان يعي معنى حياته ومعنى المستقبل الذي يحمله في طوايا نفسه ، ومعنى مسؤوليته تجاه هذا المستقبل .

ان فكر ماركس يبدو اليوم ، بالنسبة الى انصاره واعادائه على حد سواء خميرة الاختبارات الانسانية قاطبة في الفترات الخمس . فهو يستدعي لدى بعضهم مشاعر الحقد واللغة ، والاضطهاد والمخارق البشرية على نطاق لم يعرفه التاريخ قط ، ويشير لدى الجماهير الفقيرة التي وجدت فيه منفذاً للنجاة ومعقداً للرجاء اندفاعاً معجزة نحو البطولة والتضحية .

وما اخذه هذا الكتاب على عاتقه هو محاولة تفسير تلك الواقعة الهائلة .

التمن : ٥٥ ق.ل.

صدر حديثاً

# الليل على وطي

كان الليل على « دلهي » درويشا  
في يده اليسرى مسبحة من حجر الياقوت  
وفي يده اليمنى مروحة من ريش الطاووس

كانت انجمه الشقر  
قطيعا من بقر الهندوس

شاردة ليس يهش عليها راع بعصاه  
ولا يذبها جزّار

كانت مروحة الدرويش  
تذود الفيم الابيض عن وجهك  
يا قمر السمّار

وانا كنت صبيا هنديا  
اركض حافي القدمين  
واصرخ خلف الابراج

وامد يدي بيأس ..  
نحو الامواج

انمنى لو يبحر بي يخت من عاج  
لو تفتح لي « شيفا » اذرعها الاربعة ،  
لو تنشر للريح قلوب الادلاج

لكن كان البحر عدوي  
وانا كنت أسيرا وسط جزيره

ارنو للقمر الاحمر مصلوبا  
فوق مدينة حب مهجورة !

تتكدس فيها اشلاء معابد ..  
العاب قدفتها في زاوية  
طفلة هذا الليل الشريرة !

كان الليل على « دلهي »  
يجري خلفي  
شحاذا .. مهترىء الاسمال

فاذا انهكه التجوال

يفترش الطرقات

كان الليل على « دلهي » دجالا  
يخطب في الناس ،  
يشعوذ ،  
لا يختار الكلمات

ينثرها افعى ،  
جرذا  
فيلا ،  
سعللة !

كان الليل على « دلهي » قبة معبد  
وانا كنت الكاهن  
احمل مجمرة  
واتمم بالصلوات

كان الليل على « دلهي » انثى

في « الساري » الاسود

انثى تسحب اذيال ملاءة

والبطن العاري قمر .  
نافذة بالشوق مضاعة !

كان الليل على « دلهي »  
احزان وداع

كانت انجمه الشقر قطيعا من بقر الهندوس  
بسلا راع

كانت احلامي في معبد « بوذا »  
اسراب جيع

كنت صبيا هنديا ..  
اركض فوق الرمل  
اناشد موج الليل  
ليحملني فوق شراع

لكن الشمس على « دلهي »  
كانت قد بدأت ترسل  
الف شعاع ..

احمد سليمان الاحمد

دلهي



# رواد القصة وظواهر المجتمع المصري

## بقلم الدكتور عبد الحميد إبراهيم

وفي مجال النحت ظهر اهتمام بالموضوعات المصرية ، واستطاع المثال مختار سنة ١٩٢٠ ان يصنع بازميله فلاحه مصرية ذات نظرة فيها تفاؤل وتطلع وهي تحاول ان تنهض « أبو الهول » من غفوته لكي يستعيد مجده الزاهر ، وسمى تمثاله « نهضة مصر » .

وساهم الفناء والتلحين والزجل في إبراز الشخصية المصرية ، وكان الموسيقار « سيد درويش » يستوحي أكثر الحانه من الحياة الشعبية ويعاونه في ذلك فريق من الزجالين مثل : بديع خيري وأمين صدقي وبيرم التونسي ، وشملت مسرحياته استعراضات عن السفارين والشياطين والمراكيب والصناعية والصعيدة والجزارين والحمارين والسياس والعربية .

ودعا رواد القصة الى خلق أدب مصري موسوم بطابع شخصيتنا ، فكان محمود تيمور وشقيقه محمد يتعاونان على خلق هذا الروح المصري ، فيقول محمود في خطاب أرسله الى المستشرق الألماني « شاده » سنة ١٩٢٨ : « وعندما عاد أخي الى وطنه ازددنا تقربا وأخذت ألقى عنه آراءه الجديدة وبدأنا نوحّد قوانا على إيجاد أدب مصري حديث تنعكس فيه صورة الشعب بجميع مظاهره » (٢) .

وكان هم المدرسة الحديثة - التي اتخذت من « الفجر » صحيفة الهدم والبناء منبرا لها - تحقيق الاستقلال الفكري ، فلا اقتباس من الكتب ولا استيراد من الخارج ، أو كما قال الأستاذ أحمد خيرى سعيد ناظر هذه المدرسة : « الأدباء الجدد من أعضاء المدرسة الحديثة لهم شرف سبق الى المناداة بالاستقلال الفكري لمصر والسعي فعلا في تحقيق هذا الاستقلال ، هم ينكرون المقلدين من الرجعيين الألى يفكرون بعقول العرب أو من اتخذوا اللغة العربية واسطة للتعبير ، وهم ينكرون كذلك

(٢)

### ٢ - القصة والشخصية المصرية (٢)

اتجهت الجهود منذ بداية عصر النهضة الى إبراز الشخصية المصرية وتحديد ملامحها ، والكفاح من أجل استقلال هذه الشخصية وإزاحة الضغوط التي كانت تلاحقها من الدخلاء والمفامرين ، والمحاولة للتخلص من التقليد والنفوذ الاجنبي .

فكل الحركات السياسية كانت محاولات لاثبات وجود هذه الشخصية ، منذ أن ثارت في وجه نابليون مرتين وأرغمته على الفرار بليل ، ومنذ أن فرضت على السلطان قبول محمد علي واليا على مصر « حيث رضي بذلك العلماء والرعية » (١) ، ومنذ أن ثارت مع عرابي ضد الجراكسة والامتياز التركي ، حتى هباتها المتوالية ضد التدخل الانكليزي سنوات ١٨٠٢ و ١٨٠٧ و ١٨٨٢ و ١٩٠٥ و ١٩١٥ ، والتي توجت باتورة الشعبية سنة ١٩١٩ التي هزت جميع البلاد وأرغمت الاستعمار على اصدار تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وفيه اعترف بأن مصر دولة مستقلة ذات سيادة .

وفي مجال الاقتصاد ينشط « طلعت حرب » الى الدعوة لتحرير مصر اقتصاديا وخلق اقتصاد قومي لا يرتبط بالاقتصاد الاجنبي ، وألف سنة ١٩١١ كتابا عن « علاج مصر الاقتصادي ومشروع بنك المصريين أو بنك الامة » ، ثم نجحت دعوته وتأسس البنك سنة ١٩٢٠ ، بعد أن كان البنك الاهلي يرسل معظم رصيده الى لندن .

(٢) راجع القسم الاول من الدراسة في العدد السابق من

« الآداب » .

(١) « تاريخ الحركة القومية » لعبد الرحمن الرافعي

٢٨٢/٢ ( القاهرة - مطبعة النهضة سنة ١٩٢٩ ) .

(٢) « الحاج شلبي » لمحمود تيمور ص ٦ « المقدمة » .

المقلدين من دعاة التجديد الالى يفكرون بعقول  
الفريين « (٣) » .

ومن خلال قصص الرواد نلمس انعطافا نحو  
الشخصية المصرية الاصيله ، فهيكل ينعطف نحو زينب  
الفلاحة أكثر مما ينعطف نحو عزيزة المترفة « ثم عرفت  
تلك الفلاحة التي أعجبتني وجملت نفسي من أجلها عناء  
فنازعت الاولى مركزها وأصبحت هي اقرب للذكر  
منها » (٤) . ومحمود تيمور يصور الاسرة المصرية في  
قصة « الاطلال » أسرة سمحة طيبة تحب الاشياء والناس  
في مقابل الاسرة التركية المتعجرفة التي تتمسك  
بالشكليات وتتصدع تحت العقد النفسية ، وتوفيق الحكيم  
في « عودة الروح » يحن الى « الفول النبات » وسط  
« الشعب » ، ويضيق بقصر أبيه المترف وبموائد أمه  
التركية التي تعرف الاكل العثماني على حد قولها . انها  
بداية السير - وسط هذه الطبقات والجنسيات  
والتناقضات - في درب وصلت فيه القصة - في فترة  
ما بعد الرواد - الى التفلفل في الحياة الشعبية وتقديم  
صورة كاملة متشابكة العلاقات والمواقف للشخصيات  
المصرية الاصيله ، التي استطاعت - في واقعها التاريخي -  
أن تقلب الموازين وأن تمتلك تقاليد الامور عن طريق الحل  
الاشتراكي .

واستطاعت هذه القصص أن تقربنا - جزئيا - الى  
شخصية الفلاح المصري .

وقضية « الفلاح » قضية متشابكة الاطراف ، فهو  
يمثل غالبية الشعب ، وكل قهر يعود عليه تعود نتائجه  
على الشعب باعتباره عصب الامة وعمودها الفقري ،  
والمستعمرون والفرباء درجوا منذ وطئت أقدامهم البلاد  
على قهر هذا الفلاح وامتصاص دمائه ، وكانوا يلجأون الى  
كل الوسائل ، بل ان بعضهم - كما يقول الامام - كان  
يضرب الفلاحين لمجرد اللذة (٥) ، ولم يجدوا في قاموسهم  
أشنع ولا أحقر من كلمة « فلاح » يعيرون بها أحمد  
عراي (٦) .

وتحول الفلاح الى مادة للتندر والسخرية ، فلو  
رجعنا الى كتاب « هز القحوف في شرح قصيدة  
أبي شادوف » لوجدناه ممتلئا بالسخرية من جلف الفلاحين  
و « قحافتهم » وسوء سلوكهم ، وقد ختم الجزء الاول  
بأرجوزة قال فيها :

فما جزاهم غير قطع الراس وشنقهم وضربهم والحبس  
فقسوة القلب لهم طبيعة وقلة الخير لهم ذريعة (٧)

والادب - وهو الذي يبحث وراء الظواهر عن الغل  
والاسباب - ركز على موضوع الفلاح منذ مقالات عبدالله  
النديم عن « عربي تفرنج » و « محتاج جاهل في يد  
محتال طامع » والمحتاج الجاهل هو الفلاح في ضيقه  
وعوزة والمحتال الطامع هم فئة المرابين الذين كانوا  
يمتصون دماء الفلاحين تسليهم وتبرر مسلكهم  
الامتيازات الاجنبية .

والويلحي في حديثه يضيق بنظرة الباشوات الى  
الفلاح وانه لا يصلح جلده الا بجلده (٨) ، وكذلك  
المنفلوطي في نظراته (٩) يتخيل عودة أبي العلاء المعري الى  
الحياة فيوهله ذلك الفرق الهائل بين الفلاح ومالك أرضه  
مما أمت في قلبه مجرد الآمال والتطلع .

وتلقت القصة ذلك الموضوع ، فهو الى جانب  
الاعتبارات السياسية والقومية موضوع ثري ومشبع ،  
تختلط فيه الجوانب الانسانية بالنوازع الفطرية . وقد  
ضربت القصة الروسية للعالم أجمع نماذج رائعة في  
تصوير شقاء الفلاح الروسي وبؤسه بطريقة يخفي وراءها  
الصدق الانساني والدوافع البشرية ، وقد عرفت فترة  
الرواد ذلك الاتجاه الروسي . ان « أحمد لطفي السيد »  
يرثي سنة ١٩١٠ تولستوي وهو في قريته وبين الفلاحين  
فقال : « أكتب عن هذا الراجل حيث أنا فيما كان  
يحب » (١٠) ، وتحدث يحيى حقي سنة ١٩٣٣ عن عناية  
تولستوي وتورجنيف بالفلاح (١١) .

وقد اهتمت رواية « عذراء دنشواي » ( ١٩٠٩ )  
بالفلاح وموقف الاجهزة الادارية منه وعلاقاته الاجتماعية ،  
وقال عنها يحيى حقي : « انها اول رواية مصرية تتحدث  
عن الفلاحين ، تصف حياتهم ومشاكلهم وتنقل لنا لغتهم  
كما ينطقونها بلهجتهم وأسلوبهم ودعابتهم فيدل كل هذا  
عليهم » (١٢) .

وتجيء قصة « زينب » ( ١٩١٢ ) فيصفها صاحبها  
بأنها مناظر وأخلاق ريفية ويصر على انها من تأليف  
« مصري فلاح » ويبرر ذلك بقوله « ذلك اني الى ما قبل  
الحرب كنت أحس كما يحس غيري من المصريين ومن  
الفلاحين بصورة خاصة ، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن  
يزعمون لانفسهم حق حكم مصر ينظرون الينا جماعة  
المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام ،  
فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية التي قدمتها  
للجمهور يومئذ والتي قصصت فيها صورا للمناظر ريف  
مصر وأخلاق أهله ، ان المصري الفلاح يشعر في أعماق

( ٨ ) حديث عيسى بن هشام ص ٧ .

( ٩ ) انظر « النظرات » للمنفلوطي ٢٢٢/٣ ( القاهرة - مطبعة  
الاستقامة - الطبعة العاشرة ) .

( ١٠ ) « قصة حياتي » لأحمد لطفي السيد ص ١٤٦ ( القاهرة -  
كتاب الهلال - فبراير سنة ١٩٦٢ ) .

( ١١ ) انظر « خطوات في النقد » ص ٨٠ .

( ١٢ ) انظر « عذراء دنشواي » ص « ح » ( المقدمة ) .

( ٣ ) « صحيفة الفجر » ( ٢٧ يناير سنة ١٩٢٧ ) .

( ٤ ) « زينب » ص ٢٧٨ .

( ٥ ) انظر « تاريخ الامام » لمحمد رشيد رضا ١٧١/١ ( القاهرة  
- مطبعة النار - سنة ١٩٣١ ) .

( ٦ ) المرجع السابق ١٩٦/١ .

( ٧ ) هز القحوف ٨٢/١ .

نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام ، وانه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا له يتقدم به للجمهور ويتيه به ويطالب الغير باجلاله واحترامه » ( ١٣ ) .

وانفتح الباب واذا بنا نلتقي بشخصية الفلاح عند كثير من القصاص ، عند هيكل ومحمد تيمور ومحمود تيمور وعيسى عبيد ويحيى حقي وتوفيق الحكيم ولاشين . الخ ، واختلاف وجهات النظر باختلاف رؤية الكاتب واتساع حدقته وتبطنه للاحداث والظواهر وباختلاف ثقافته ونضجه وتجاربه الواقعية .

فهيكل لم يلفته في الفلاح الا صور جزئية متناثرة هنا وهناك ، وذلك لانه رأى القرية من خلال منظور جامد وهو فتى مراهق تشغله الهزات العاطفية اكثر مما تشغله التفسيرات الاجتماعية ، فسبحت رواية « زينب » بمبا فيها من شخصيات ريفية في جو من المشكلات العاطفية عن الحب والفراق والهجر والاستقرار والاطمئنان .

وبمثل هذه النظرة الرومانسية ينظر الحكيم في روايته « عودة الروح » الى الفلاحين التي كتبها في القرية بعيدا عن وطنه ، فاذا به يسمو بالفلاحين ويرضى عن صنيعهم ويرسمهم في صورة طيبة مضيافة . ان الفلاحات حين علمن بقدم اصحاب « الوسية » انطلقن يزغردن وتقدمت اجرؤهن تريد أن تقبل يد الست فانتهرتها « بعيد ، بعيد ، حاسبي توسخي الفستان » ، ولكنه حين يعود الى الوطن ويعمل نائبا في الارياف ويجابه بالواقع سافرا يضيق بالريف ويصور الفلاحين وهو في حالة سخط يلخصها في خطاب أرسله الى صديقه ( أندريه ) : « اني أعيش في جو الجريمة وأحيانا في عالم الفرائز الدنيا ، اني مع القبح الأدبي المادي والمعنوي ، ليل نهار ووجها لوجه » ( ١٤ ) .

ومحمود تيمور يلفته في زوراته السي الريف الشخصيات الطبية الساذجة التي تعيش في سعادة من القناعة والرضا كالشيخ جمعة ( خفير الوسية ) او الشيخ سيد العبيط ، وهو يرسم هذه الشخصيات بصورة راضية عن حياتهم ومفلسة لواقعهم .

ولكن بعض القصص يتخلى عن هذه النظرة الرومانسية ويجابه الواقع الريفي بكل ما فيه من تخلف وتأخر ، فيقدمه لنا بدون تزويق ولا تفلسف .

فلاشين مثلا حين دعاه صديق الى زيارة قريته لم يكن حالما رومانسيا تفتنه مظاهر الطبيعة وتصرفه عن هموم الفلاح « ولكن تلك النظرة التي تفتن ابن المدينة في لانهاية الريف وذلك السرور الذي يغمر كيانه ووجدانه ، كانا مشوبين عندي بالرثاء للفلاحين انصاف

( ١٣ ) « زينب » ص ٨ ( المقدمة ) .

( ١٤ ) « زهرة العمر » لتوفيق الحكيم ص ١٦١ ( القاهرة -

كتاب الهلال - العدد ٤٧ ) .

الغرايا » ( ١٥ ) . ولهذا صور الشخصيات الريفية في قصته « حديث القرية » في عفونة وجدانها وتخلفها وتعلقها بالاساطير والفتيات وبعدها عن التفكير العلمي الذي يربط الاسباب بالمسببات .

وعيسى عبيد في قصته « مأساة قروية » ( ١٦ ) يجسد من خلال مشكلة « الدفاع عن الشرف » الجو الريفي ، والنعمة الخفية في هذه القصة هي استسلام الفلاحين وخضوعهم للقدر وللعادات والتقاليد ، فجاءت مقدمة القصة وعليها مسحة من الاستسلام والخضوع وكأنها افتتاحية « لسيمفونية » تدور حول استسلام الانسان لمصيره ، فالفلاحون « يسرون في الطريق العمومي مرتدين لباسهم الابيض والازرق مطاطي الرؤوس علامة الخضوع لمشيئة القضاء » . والطبيعة ايضا يحكمها روح الافتراس والالتهام ، فالغربان تترقب بالديدان والحذاء تحرق بالكناكيت والكناكيت تلتهم فتات الخبز ومسحوق الشعير ، وبجوار ناعورة تنشد نشيدها الشجي الحزين جلس بضعة شيوخ ممن افترسهم واقعدهم عن العمل يتناقلون الحديث ثم يأخذون في تداول قصة فاطمة مع فخري ابن الباشا .

واذا ما تركنا شخصية الفلاح وأحبنا أن نلقي نظرة أوسع ، نتيين بها المدى الذي وصلت اليه القصة في تصوير الشخصية المصرية داخل اطارها التاريخي ورواسبها الاجتماعية وملامحها النفسية ، وان نتبع بصمات هذه الشخصية من خلال تراكيبها الشعبية واساطيرها المتداولة ، فاننا نعرف بادى ذي بدء بأن قصة الرواد لم تتمكن من رسم هذه الشخصية داخل اطارها التاريخية وظروفها الاجتماعية ، فلم نلتق بالمصري في موقفه من القضاء والقدر ولا في صفاته السلبية التي نمت عنده روح السخرية وسلاح النكتة .

وكل ما التقينا به نماذج تختلف باختلاف طبيعة القاص ، فلاشين يؤثر ان يصور الشخصية المصرية في جانبها ( الاستاتيكي ) وهو راض عن وضعها مفلس له ، « فعم وهدان » قد أدرك سر الحياة وقاسها طولا وعرضا ولذلك فهو أسعد من أهل القصص ، يرسل على نايه الشجي فلسفته التي « تستسخف ما كان وتستخف بما سيكون » ( قصة سخرية الناي ) ، أو هو يصور الشخصية في سداحتها وعدم خبرتها بالحياة وسهولة استغفالها ( قصة « يحكى ان » ) ، أو هو يهاجمها ويقول عنها « هم من حثالة القوم وأهل الطبقة الدنيا من سكان هذا البلد ، فلا تتجاوز العين عن « لاسه » الا لتقتحم « عروسة برقع » ولا يفلت المرء من « عباءة » الا ليصطدم « بملاية لف » وقد علت أصواتهم » ( قصة بيت الطاعة ) ، أو هو يسخر منها ويهزأ بها ، فالبواب النوبي الاسود

النتمة على الصفحة - ٦٥ -

( ١٥ ) « يحكى ان » ص ٧٧ .

( ١٦ ) « احسان هانم » ص ٢٢ .

قصته

# الرجل الذي يسكو كثيرا

بقلم الدكتور نعيم عطية

وكتبت لي ايضالا . صوب الدكتور الى الانف الاسمر الصغير نور مصباح قوي ، واخرج من داخلها بملقاط بقايا دم متجمد ، وقال : لا جدوى .. عملية إلكي الساعة الثامنة .. هنا .. هذا المساء .. الفيتامينات لا تجدي .

لاجئني عند الباب صوته قائلا : بس من فضلك .. ما تأخرش عن الموعد .

هرولت الى مكتبي على امل الا يكون الزبائن قد انصرفوا ، وحنى اعد العدة للتقيب في المساء ايضا . اوصيت زميلي بالمكتب والزبائن ، فعملنا يحتاج الى عين ساهرة .. ومثابرة .. حتى لا يفلت زبون وراء زبون ، فيخلو المكتب ، وتكدس الديون .. والحالة في مهنتنا يخيم عليها الركود ، والدخل يتناقص يوما بعد يوم ، حتى بالنسبة لمن يربط في مكتبه صباح مساء ، فما بالك بحالي ، وانا في الصباح والمساء في العيادة ؟ صحيح انه ظرف طارئ ، لكن هل يفدر صاحب الحاجة الذي ياني اليك طالبا ان تنجز له عمله انك عند طبيب أو في مأخور ؟ .. الشغل شغل والنظام نظام ، ووقتنا من فلوس . هذا مثل صحيح ، فنحن نبيع لحظات عمرنا وانفاسنا ولساننا وعقلنا وكل شيء في سبيل بضعة جنيهات نسد بها مطالب الحياة .

ماذا تعني كل هذه الفوضى ؟ باب العيادة لا يقفل . وإغدود جدد في كل لحظة . الساعة العاشرة .. العيادة عشرة .. الباب لا يقفل .. الى متى ؟ اجاب المرض مستنكرا : « يعني يقفل على نفسه بساب رزقه ؟ » .. حركة الدخول والخروج مستمرة والضجيج يزداد في العيادة ورائحة العرق لا تطاق .

قالت زوجتي في لحظة ضيق :

— هو ما فيش غيره في البلد ؟ قوم نروح .. دا الولد حايمنا

مننا ..

لكنني فكرت في الجنيهين اللذين دفعتهما في الصباح . هل انا ابيض كل يوم ذهباً ؟ انهما جنيهان . وهما ليسا بالمبلغ الذي يستهين به شخص مكافح مثلي . وهل استطيع ان ادفع كل مرة جنيهين ؟! ومن ادراني ان الطبيب الاخر الذي ساذهب اليه سيكون احسن حالا ، فقد ادفع الجنيهين من جديد ، واجد نفسي في ذات المولد ؟! ثم ان ابني سيدخل المدرسة بعد بضعة ايام ، ويجب ان تنتهي . لا بد اذن من الانتظار وليرحمنا الله !

كان الضيق في اعماقي يتزايد غليانه . تلهفت الى امل او عزاء

لا اعرف ما اذا كان هذا حال الاباء جميعا ، ام انه حالي انسا وحدي ، لما جبلت عليه من قلب خفيف ، وحرص على ابني الوحيد حتى من نسمة الهواء .. عندما نزل هاني من انفه اسرعت الى اخذه الى الدكتور نادر عبد الباري . كثير من الاباء والامهات يعرفونه حق المعرفة . رجل قصير اصلع ، استاذ جامعي له دراسات في افرازات الامعاء والغدد والشحوب وسوء التغذية وفقر الدم .. لا يأتي الى عيادته الا بعد الحادية عشرة مساء . طبيب اطفال ، كتب على باب العيادة وعلى روستاته المواعيد من ٥ الى ٨ ، اول مرة ذهبت اليه اتصلت بالمرضة فقالت ترتيبك في الكشف الثالث . والطبيب متى يحضر ؟ في السادسة . في الخامسة والنصف تماما ذهبت الى العيادة بابني وامه التي لا تفارقه ، لكن الدكتور لم يكشف على هاني الا في الحادية عشرة والنصف . دخل العيادة في الساعة الحادية عشرة بخطى سريعة ، وقد تابط حقيبته الجلدية الصغيرة . اخترق الردهة المكتظة باطفال راوحوا في النوم في احضان الامهات ، واخرين يصيحون ويبكون من المرض الذي يحرق اجسامهم الواهنة او من البول الذي في الاقماط تحت سراويلهم . مضى مسرعا الى غرفته مثل فار يجري الى جحره خشية القط ، ولكن غليان قلبك يبرد ويتبدد عندما تستدعيك الممرضة ، وتدخل عليه في حجرة الكشف . تنسيك ابتسامته البوديعة طول انتظارك . انتهى ، فقد كان ذلك في الماضي ، وليذهب الماضي الى حال سبيله ، نحن الان في الحاضر ، في الغرفة المكيفة الهواء ، وانت تترقب ماذا سيقله الطبيب المحنك عن مرض طفلك ..

داعب هاني ببعض الكلمات ، وقرب من انفه بطارية جيب صغيرة والتفت اليّ قائلا :

— اذا رجع له النزيف .. سيحتاج الى عملية كي .. بسيطة .. سأبحث بكم الى الدكتور اسكندر سلطان .

ثم دعت الضرورة ان نذهب بعد يومين اثنين الى طبيب الانف والاذن والحنجرة . كان لا عفر من ذلك . سألت عن عيادة الدكتور اسكندر فوصفت لي .. طلبت من زميلي مرة اخرى ان يياشر عني اعمال المكتب . اصطحبت ابني في الصباح الى دكتور الانف والاذن . عندما دخلت العيادة كان قد انجز توا كل العمليات في الشقة المقابلة ، ودخل غرفة المكتب ، اطل عليّ وابتسم لي سائلا عما نريده . وما ان جلس هاني على كرسي الكشف حتى طالبتني الممرضة بجنيهين ،

او سلوى . التفت الى من جاء وجلس الى جوارى . كان يبدو عليه نبل اولئك الذين لا يتحدثون كثيرا ، وغموضهم الساحر ايضا . كانت نظرائه حانية تشعر في ظلها كأنك طفل في حضن ام رؤوم . نظرات أسرة ، حريرة ، لكنها لم تكن تخلو من شكاة مكبوتة بدورها . فسمات ترفرف عليها حيرة لا تكاد تبدو على شفثيه طيف ابتسامة .. شعره وخطه المشيب ، فبدا خليطا من الابنوس وخيوط الفضة . وقد زاد المشيب الذي في شعره من اطمئنانى اليه ، فهو شخص محنك ولا شك . تجربته للحياة تجعله اقدر على فهم شكاة رجل مثلي . او على الاقل لو زل لساني وتطرق الى عبارات شائكة فان التاج الفضي على راسه لن يجعله يقدم على ايدائي ، وبالكثرة من يتخذون من الاصدفاء والتبليغ صنعة لهم . وماذا لو افضفض لحظة مخلوق اضناه نمط الحياة الذي فيد اليه مثل جاموسة في ساقية عتيقة .

لم يضايقني صمته ، كنت انظر الى عينيه الودعتين وازداد ارتياحا . اخرون عندما تشكو اليهم لا يلبث ان يبدو في عيونهم شرود ، وسرعان ما تترك وانت تواصل شكائك انك تصيح في بيضاء خاوية ، وان من تشكو اليه ، وان كان يهز لك راسه موافقا على كلامك، ان اذنه من عجيب والاخرى من طين ، وقد انصرف الى مشاغله يفوض فيها . يعيرك اذنا بلا قلب ، فيدخل الكلام من اليمين ، ويخرج من الشمال . واخرون اذا بدأت تشكو اليهم فاطعوك ، واخذوا يشكون لك متابعهم هم ، كانه ليس في الدنيا سواهم ، وانك لست بالنسبة لهم سوى حائط مبكى فحسب ، وكانك لست من لحم ودم مثلهم ، بل من حجر اصم . والكلام ليس عليه جمره ، فينهالون عليك بشكاويهم، انت الذي تريد ان تشكو تستحيل الى مشكو اليه ! ويا لها من شكاوى غاية في التفاهة ! بينما شكواك انت - شكواك الباردة الجسيمة، فانما عندما اشكو لا اشكو مثلهم من توافه ومتاعب ذاتية ، بل اعرض لامور جسام ، واتحول سريعا من الخاص الى العام وانهش القوانين والقضايا الكلية - شكواك انت تظل مكبوتة في صدرك .

وكيف لا تشكو ؟ اي شيء اشد انحلالا من ان تضطر الى الصرف في عالم اختل كل ما فيه بهيما لا يرى الناس من حولك ان ثمة ما يدعو الى الانزعاج . ما اشد ما يحتاج المرء الى مواساة عندما تتأزم اموره ، ويبدو كل شيء من حوله فوضى واضطرابا وخرابا ، ان كل حواظ الدنيا تنهار على راسه ، وكل اغلال الدنيا تكبل قدميه وذراعيه . بل ورقبته ايضا ، وان في صدره الاف الشياطين تريد ان تخرج كلها من حلفه دفعة واحدة ، في كلمة واحدة !

كانت في نظرات الرجل المستمع مودة وفهم ، تعاطف ومشاركة ، دهشة ومطالبة بالزبد من التفاصيل والايضاحات ، ارتياح ومتابعة ، كانه يريد ان يقول لي في لحظة : « اجل ، انا اوافك » كنت اسأله من وقت الى اخر اثناء حديثي « هل تفهمني ؟ » فلم يكن يرد علي بانه لا يفهمني . كان ساكنا على طول الخط . كان يريد ان يستمع ويستمتع فحسب . ربما كان قد تصب من الكلام في سابق ايامه ، وعاد من الفتيمة بالانصات . واني لاسالك : ترى لو كانت تماثيل رودان او مختار تتكلم ، هل كانت ستبدو بهذا النبل والوقار الذي هي عليه الان بالسنتها الحجرية ؟

النسمات تهب من الشرفة البحرية . انا اجلس في تيار ، عرقى يتحول على ظهري الى خيوط من الماء المتلج . في هذا الوقت من السنة ياتي مستخدمو وعمال المؤسسات والشركات الى عيادة الطبيب تلمسا للاجازات المرضية ، وما احلاها ، وقد استنفدت الاجازات الاعتيادية في المصايف ، ولم يبق الا القليل من الاجازات العارضة الاسلام ان يدخر بها للشهر الباقية من السنة ، اخريات سبتمبر موسم الاجازات المرضية ، وتزداد العيادة اكتظاظا ، هالدكتور اسكندر طبيب لاربع او خمس شركات ومؤسسات وما الذي يمنع ، طالك انها مقالة

مريحة ، وزيادة الخير خيرين ؟ باب الشرفة خلف جنبي اليمين . القشعريرة تسري في جسمي كله . لم اخذ اجازة منذ سنوات خمس واحس بقدمي باردتين . انا ناهض من انفلونزا مرتدة احسنت انسى سارقيد لا محالة بضعة ايام في السرير من جديد . والعمل المتراكم؟ الملفات المتضخمة ؟ التقارير المتأخرة ؟ والاحصائيات ؟ لا لا ماذا افعل؟ لا مخرج الا ان يتعطف علي عبدالله الممرض ذو السترة البيضاء القدره فينادي اسم ابني لندخل من الباب الموعود الى غرفة المكتب . بالخسارة انا لا ادخن السجائر حتى كنت اقدم اليه سيجارة - عليها تفتح لي الابواب !

دخل زبون ذو شارب رفيع وشعر لامع . لا بد انه ممثل سينمائي في منتصف العقد الثالث من عمره . اخرج بطاقة اعطاهام لعبدالله . ادخلها الى الدكتور . فتح الباب وخرج مرحبا بالقادم الانيق . جذبه من يده . بالفة واغلق الباب وراءهما . وقف عبدالله كحارس يدافع عن اسوار مدينة ضد هجمات البرابرة .

تعالت همهمات الاستنكار : الدور ؟ الوقت متأخر ! ..  
- وهو احنا موش منتظرين من الساعة خامسة !?  
- يا عبدالله .. انا عندي اولاد في البيت .. فافلة عليهم الشقة .. يعني اسبيهم يموتوا ؟! ده حرام ، والله ..  
- الصبر طيب ، كلها دقيقتين ..  
- يا عبدالله ، انا مسافر .. لازم ابات في البلد الليلة .. انت عارف انا هنا من الصبح ...  
- تعبنا خلاص ..

- والله ، لو كنتم تعرفوا .. ده الدكتور .. وربنا المبود ... متفدى الساعة خامسة .. النهار ده .. طلبوه في دار الشفا ... حالة مستعجلة .. الساعة ثلاثة .. والنصير في الجامعة .. محاضرات .. والصبح من الساعة ثمانية على رجله في اوضة العمليات ..  
فتح الباب على عجل . خرجت الممرضة تحمل طبقا من الصاج المطلي مليء بقطع القطن الملونة بالدماء . ومن فتحة الباب ظهر الدكتور يدبر ازرار جهاز امتدت منه اسلاك الى اذني القادم الانيق .  
- طيب ، اشمعني ده ..

قال عبدالله بلهجة قريبة من لهجة الدكتور اسكندر :  
- ده زميله .. الدكتور رحى .. بتاع مستشفى النيا .. اسمه جاي من سويسرا .. بس يا خسارة ما فيش فائدة ..  
كانت هذه لهجة مقنعة بردت من غيظ الحاضرين لحظة ، لكنه ما لبث ان عاد يتأجج في قلوب البعض :

- طيب ، واحنا مالنا .. ما كلنا منصايين .. وورانا مصالح ..  
واللا يعني ما لناش سعر !?

كان الرجل الكويتي الذي تربع على الاريكة ذات المسند المكسور يعاثر صميديا عن التقدم والحضارة في بلده . اما المرأة البدينة ذات الخمسة اولاد ، فكانت تدس يديها البارز من ثوبها الازرق اللامع في فم طفلها الرضيع على حجرها .  
عادت الممرضة القدرة بالصحن الصاجي تخترق الردة الى باب غرفة الكشف . استشهد بها عبدالله فأكدت ان الدكتور لم يتناول غذاء الا في السابعة .

انتقل الحديث بين اثنين من الحاضرين الى الانفجار السكاني ، - خمسة وتلاتين مليون .. وقريب اربعين .. لا العمارات سابعة .. ولا الاوتوبيسات مكفية .. ولا المستشفيات .. ولا ..  
تعالت الجلبة :

- الواد جيسورق ، ياناس . ارحموا ..  
نظرت الى ابني .. وجدته قد نام بين ذراعي امه في انتظار دوره ترك لي جاري الوقت كله كي افضفض بما يجيش في صدري حتى تبرد النار التي في احشائي . وانا عندما اشكو لا اشكو من ارتفاع

سهر الارز مليمين او اختفاء الرنجة من الاسواق .. لا .. لا .. انتي لا اشكو من هذه الصفات .. مثل اولئك الذين يشكون .. المجتمع صندوق قمامة .. قيمة الناس هذه الايام بمقدار ما يختزنون من الارز والسكر ... مسكين ايها الانسان ، كم انت معذب ممزق .. كم انت مهان .. انا اشكو منه امورا ادهى من ذلك وامر .. ولك ان تتصور بذلك مبلغ اهمية ما اشكو منه .. ان شكاي - استغفر الله - ترقى في بعض الاحيان الى الشكوى حتى من رب العباد ، وكيف انه ينشر الحظوظ بمئة ويسرة ، فتنتثر هنا وهناك .. وماذا في ذلك ؟ اليس الله حقا ؟ اليس هو منظم الكون .. والنظام لا يابى التطلعات ؟

عندما اشكو انصرف الى نفسي تماما ، وانكب عليها كسلحفاة سحبت جسمها داخل درعها الصلب ازاء خطر احست به .. اني اغوص في شكاتي لا استمع حينذاك الا الى نفسي .. كالفونوغراف .. يتكلم ويتكلم ولا يابه بما حوله .. اني بعبارة اخرى .. اشرنق .. اجمل عندما اخوض في شكاتي وتجرفني بعيدا قد اكون ممسكا بمنديل او ورقة نقود وتقع من يدي فلا احس بفقدنها ، وقد اسكرني انفعالي . وقد ينهني الى ذلك انسان : يابه .. يابه .. حوش اللي وقع منك .. فاشكره بكلمة مقتضبة ، واواصل عرض وجهات نظري . كثيرون يقولون لي : طيب ، وانا مالي ، ده موش اختصاصي .. لكني امضى .. امضي .. من الدكتور اسكندر الى كل الاطباء .. ومن الاطباء الى الحياة في بيوتنا وعلاقاتنا ومواعيدنا واستهتارنا .. ومن الحياة الخاصة الى الحياة العامة ، كما هو معتاد .. ادليت بانتقادات بارعة .. كان وجه جاري بصفاته يملاني طمأنينة .. ويدفعني الى ان افصل بالقي ما يمكن ان افصل به .. كانت عيناه السوداوان تنفشاهما غشاوة حزن تجعلني احس بان ثمة من يستمع الى شكواي ، من يصفي اليها ويشاركني افكاري ووجهات نظري .. تلك الشفتان اللتان ارتسمت عليهما ابتسامة خفيفة ثابتة ، ربما كانت راجعة الى

تعميدتين عميقتين عند ركني الفم . كان صاحبي ينظر الى وجهي نظرة نفاذة عطوفا ويتابع شفتي وهما تقذفان بكلمات الفظ والهجوم عيشان واسمتان وحاجبان مرتفعان قليلا من الجنين في استقراب . انه من ذلك النوع النادر الذي يجب ان يصفي ولا ننس فمه بحرف الا في النهاية ، وربما لا يتكلم على الاطلاق . انا اعرف جيدا هذا الصنف من الناس . كنت اريد ان اكون منهم ، وجاهدت لاكتسب هذه الصفة .. صفة الاصفاء .. والاصفاء الصامت بقدر الامكان ... ولكنني لم الفلح في ان اكون من هذا النوع . كانت تغلبني طبيعتي المتوردة الثائرة في النهاية . كنت اجد في ذلك راحة اكبر لقلبي المليء بالشكاوى . وكثيرا ما سببت لي ثلثتي هذه مضايقات كنت في غنى عنها لو كنت ممن يلزمون الصمت الطويل المهيّب .. اصفي ، واهز رأسي ، ولا اقول شيئا او على الاكثر اقول كلمة او كلمتين في النهاية .

ازداد جاري التفانا الى ، في عينيهِ اللتين يخيم فيهما ظلمن الالم والشكوى المدفونة . كانت عناءه تذكرائي بعيني الراهبة في لوحة احمد صبري المشهورة وهما تبسطان عليك نظرتهما متسائلتين في ادب ، وذوق وحسن فهم ، كما لو كانتا تقولان لك اني فاهمة .. مدركة .. مقدرة .. كان جاري يشبك راحتيه على ركة ساقه اليمنى التي استندت على اليسرى . عيناه مثل قاربي نجاة . احسست نحوه باعجاب وامتنان وانا استرسل في الافضاء بما في قلبي .

اخرجت مندبلي وعطست . كان التيار من خلف ظهري باردا . تمنيت ان يفلق احد باب الشرفة البحرية . كدت اصبح طالبا ذلك ، لكنني ضغطت على لساني ، وآثرت ان امضي في شرح وجهات نظري في الحياة والتنظيم والعالم الاخر والحقوق المتبادلة .

اريد احدا يفهمني .. ولا يضطرنني ان اقول له : « بس خيليني اكمل كلامي » اريد احدا يفهمني بوحا انا اجد ، او فليدع انه يفهمني ويتركني على سجيّتي . ان الكذبة قد تكون ابلغ اثرا من حقيقة كبرى .

انشاء حديثي الى جاري - وهذا تنبّهت اليه - دخل شاب يرتدي قميصا وبظلونا .. اوما الى جاري من بعيد .. ثم جلس الى مقعد بجوار باب الشقة . كان المقعد الوحيد الخالي في الردهة خلا قبل دخوله بلحظات . كان الفتى يمسك بين يديه لفافة في حجم الكف . لا بد ان بداخلها علبه وزجاجة دواء اشتراها من الصيدليات المنتشرة تحت العمارة ، شيئا من هذا القبيل . لوح بها الى جاري . ثم امسكها في حجر . اوما له جاري واصلت الحديث . تنهدت فقد كنت قد قلت الكثير ، لكن كان لا زال في قلبي الكثير ايضا .

خرج الدكتور مع الدكتور رحمي وتوجها الى الشقة المقابلة .. شقة العمليات .. قال عبدالله انه سيجري له كشافا شاملا . عندما غابا هناك نهضت وذهبت الى الشقة الثانية .. اربم غرف ملانة باولاد يكون وينامون على بطونهم .. ويكادون ان يكونوا غائبين عن الوعي . اجري لهم استئصال اللوزتين في الصباح .. كان باب غرفة العمليات مفتوحا . الدكتور اسكندر يقبس لزميله الضفط .. ارتسمت ابتسامة وادعة مطمئنة على شفتي الزميل كل من يحل عليهم النور ، ويقدر لهم ان يدخلوا للكشف او العلاج تبدو على شفاههم ابتسامات الرضا والطمأنينة .. ربما ينسون ايضا متاعب الردهة والانتظار .

عدت . جلست الى مقعدي السابق . قلت لجاري بلهجة ساخرة : كل شيء له اخر . ثم ظهر الدكتور اسكندر وزميله المريض عاتدين من المستشفى المقابل . دخلا غرفتهما ، واغلق عبدالله الباب خلفهما من جديد . وقال ربما دعاية لخدمته :

- الدكتور رحمي لف على دكائرة اوروبا كلهم !

قال الصعيدي وطيد البيان ذو الشارب الملتول وقد رابط الى جوار باب الطبيب

- سايق عليك النبي .. يا عبدالله .. ادخل الاولاد الصغار دول . اشار الى ابني ، وطفل المرأة التي تركت في البيت اولادا يتعرضون للاخطار .

قلت له بابتسامة مريّة :

- وانت يا حاج .. موش من الصبح برعنه ؟

رد بشهامة :

- احنا .. على كل حال .. نقدر نستحمل .. انما الاطفال والحريم ..

خرج الدكتور رحمي من الغرفة بعد ان حياه الدكتور اسكندر بحماس ومودة .. وعاد الى مكتبه ، وقد ثبت على جبينه عدسة محاطة باطار اسود .

دخل عبدالله مع الدكتور ، واغلق الباب وراءه .. ثم عاد وفتحته بحركته المفاجئة السريعة ووجه الكلام لجاري بصوت مرتفع :

- الجهاز .. جهاز السمع جيتوه ؟

استعرك . والتفت الى مرافقه الشاب عند الباب ، وقال له بصوت عادي :

- سماعة الاذن .. السماعة صلحتوها ؟

مد اليه المرافق يده باللفافة وأشار الى جاري فنهض . وهرول الاثنان الى غرفة الكشف . اغلق عبدالله الباب خلفهما وواصل طمأنته للزبان القائل الذين بقوا في الردهة حتى قبل منتصف الليل بقليل .



# فلسطينيات عن الحب والموت...

(١)

( كلما لحت ببالي )  
بنفر التاريخ من جلدي وردا وبثور  
امنح الاعشاب والاطفال اسما وحضور،  
يطفر الزهر على صدري  
وتصفر ثمار البرتقال ..  
كلما لحت ببالي  
آه تلقي حملها فوق الدوالي  
تعبر الساحة احزاني غيوما  
وخيولا همجية ،  
يقع الظل على وجهي من خلف الجبال  
تبتدي في القلب  
دوامة ميلاد وموت ابدية  
ينتهي في سؤالي ..  
كلما لحت ببالي  
تأخذ العالم شكل البندقية  
والرجال ..

(٢)

أتيا كان الى عينيك في اللحظة ،  
في كل العصور  
وبقلب الاغنيات .  
انه يأتي ويأتي ، الخطوات  
فوق قلبي ياسمينات ودفء وبخور .  
ابدا يأتي ويأتي لك باذان الفدائر  
عبر اسلاك من الاعصاب والذكرى  
وكتان الستائر  
حاملا للشمس والظل على الاسطح  
دهشات جديدة ...  
آه من قاع المسافات البعيدة  
ابدا يأتي الذي كان مقيما ومسافر ..

(٣)

عندما تفرق في الذاكرة المدن  
ويطفو الصمت  
والحرف يدين  
ويفيض الماء والاحزان  
من جرجين في الكف وفتحات العيون  
عندها آتيك كي امسحها  
بالقلب اشجان الصغيرة  
ومعي من موسم الاحجار بقيا ثمرة،  
عندها ادعوك : « سمرائي الصغيرة »  
وبقلب الليل نمضي ، لنسمي شجرة ..  
يعرف العالم ، دوري بعينيك  
وصفصاف حزين  
اننا لم نصنع الحائط والرعب وصحراء  
الحنين

(٤)

حين في العنين تذكر الذي كنت  
وفي الافق الصهيل

عائدا كنت الى قلبي من قاع المسافة  
وتلاوين الفصول ،  
نافضا عن كتي تاريخ ميلاد الخرافة  
وانتصارات الوحول ..

لم اكن قط غريبا -

مد لي كفيه تل -

ضحكت بضع شقائق

ارجفت سبع زنايق

انني اعرف كم تخفق في اللحظة  
يا قلب الجبل ..

(٥)

يوم سميتك الشفاه  
«زهرة المدن» التي ماتت وخانتك  
الصلاة  
وانتهى المآثم في قعر المرايا الحاقدة،  
كنت ادعوك المدينة  
وببالي عرس صقرين ، اناشيد، وزينه  
كنت احصي البرتقالات  
التي صارت رجالا ونجوما تتوهج،  
كان ينمو من اغاني ، التي لم ارو ،  
اطفال وعليق ونبتات بنفسج ..  
كان للعمد بلم الزهر قلبي وبعد  
المائدة ..

(٦)

اسميك : زيتونة القلب ،

قنديل زيتي ،

وادعوك : ضوءه ...

اسميك : مراه ...

(٧)

لم يكن اجمل من عينيك ،

او احلى ، احن

انني ادعوهما ،

ادعوك - كالامس - الوطن ..

(٨)

اعرف الانثى التي تنزل

من قيثاره العازف في الليل

وادري من تكون -

لفلسطينية العنين في قلبي الحنين .

(٩)

يا اميرة

انني خبات احزانك في قلبي

قرب الصمت

والهفة ، والجرح الاخير ..

انا لو كنت جزيرة

كنت بحرا حول عيني وسور ..

(١٠)

عندما تهجره عيناه والقلب يسافر  
وتغايه الوجهه

لا يرى وجهك يا ذات الفدائر  
لا يرى عينيك يا ...

يمضي ، يتيه -

كل ما تبصر عيناه كربه

(١١)

انني اكثر اطفالك يا ذات العيون

السود شوقا وبراءة -

انني اعرف ماذا يمزق القلب ،

يحيل الحزن كوفية صوف وعباءة

(١٢)

ينفض الوحل عن المعطف ،

والحزن وقطرات المطر

آه لو يستطيع ان ينفض اشياء اخر ..

(١٣)

..... وحلمت :

ولدت ما بيننا الاسوار ، عدت

مثلما بالامس ، صحراء، جزيرة !!

اعلى الكابوس ان يحتل

في الليل جبيني ، والظهيرة ؟!

(١٤)

كان في ( البوابة ) العالم يبكي ،

كان قلبي ناثرا وردا واقواس فزح

عندما ضيعت عينيك ووجهي والفرح

(١٥)

كلما ارتقه الشوق لعينيك ، ابتكر

لك اسما ،

غيرما تعرفه الريح واطراف الشجر -

امس كنت الله ،

درب السر ، واليوم البشر ..

(١٦)

انني اعرف من اي المواويل تطل الشمس

والفرحة من اي الحقول .

انني اعرف - بالخدس وفي قلبي -

فلسطيني في كل الفصول ..

(١٧)

عندما تسقط بين النجم والاعشاب

والطفل الذي يولد اطراف المسافة

يسقط العالم - حيفا - بين كفينا،

وتنهار الخرافة ...

(١٨)

امس كنا فلقتي رمانه

تسبح في فسحة زرقه

والتقينا -

اينا الساكن في الاخر، من قلبك ام قلبي

كانت ، صدفه ، اول خفقة ؟!

(١٩)

اعرف الكف التي امتدت الى وجهي

في الليل ،

وادري من تكون الشجرة ..

رثتي اغنية الامس ،

وربح

وذراعي ثمرة ..

(٢٠)

خمني - آه قليلا - ما الذي احمل

في قلبي

غير الحزن ، والعالم والجرح القديم .

خمني - حيفا - لاجلي ،

(٢١)

ودعي السرّ بعينينا يقيم ..

باحث كالامس ، في الشهوة ،

عن نجم وايام بلا تاريخ ،

عن حزن وبشر وخيالات زمن .

باحث - اعرف كم تخدمه الكلمات -

عن حبة ترب ، عن وطن ..

ايها الوجه الحزين

لاجئا كنت ، وما زلت ،

وادري ما هموم اللاجئين ..

(٢٢)

همني ، ما هم - ان يعرف ،

او ينكر موتور دروبه

انني ادرك اني شهوة للحب ،

للموت على صدرك يا ارضي الحبيبة .

(٢٣)

واقف كالظل بين الميت والمولود ،

والحزن الذي يفتال فرح الاغنية

واقف كالامنيه

وعلى كل الدروب

وبلا حب وشوك او صليب ..

انني ادعوك بالاسم : الغريب ..

(٢٤)

صامتا كان النهر

- لم نشاهد شجرة ، عشبا على مد

البصر -

من هنا مر المجوس

فاختق الموال في صدرك ،

واصمت ، اورفيوس ..

(٢٥)

انه يحمل للعالم ، غير الصمت ،

واللغات ، حكما بالادانة :

« حفنة الماء التي كنت ،

ستنحل بخارا ..

آه .. لا يحتاج هذا للكهانة » !!

ولان الوقت قد فات ،

لان الجاجلة

لم تعد تجدي ، سيل السيف للآخر ،

يهدي المقصلة ..

(٢٦)

كنت استدعي اغاني التي ضاعت ،

ووجهين واسما للحبيبة .

انني اعرف ان القلب ،

كالريح ، حقية ...

(٢٧)

حط قلبي مثل دوري على اطول عشبة

بين ما باح وقالت ،

ولدت شجرة صدق وورقات محبة .

(٢٨)

شجرة القلب التي تطرح حزنا ومطر

طرحت امس حكايات آخر

( دير ياسين ، اريحا ، والصفار )

آه ياليل الحصار

كلهم يعرفها تلك الطريق

التي اولها ، الاخر ، اشياء الحريق ..

(٢٩)

صامت كالنجم ، كالعشبة ساكن :

انها تنكرني هذي المدائن

وانا ديانا الاوحد والكف المعيدة

لاغانيها الجديدة ..

(٣٠)

هل امين

وانا اعلم ان الملح في الشهوة ،

ان الحب كالصمت يخون ؟!

يا بلادي :

( هوذا الخبز وهذي الخمر )

في عينيك ، كالامس معادي ..

(٣١)

يملا الظل دروبي بطيوف ،

بعضها وجهي الذي ضاع

وصوتي ، وغبار الامكنة

انظري كيف يغور العالم الاحدب

في قلبي وتهوي الازمنة

انظري كيف تقوم

من ركامي شجرات وعناقيد دوالي

ونجوم ..

(٣٢)

انني اعرف عن ليلكة اخرى ،

ستنمو في الجبل

بين صفين من الاحجار ،

ادري انها جثة شاعر ..

(٣٣)

سوف لا تبقى وحيدة

قط ، لن تبقى بلا ري ، وحيدة ..

(٣٤)

وجدوا ست رصاصات ، دماء ،

وبقايا اغنية ،

وجدوا في القلب خنجر

مزقت شفرته مقطوع حب ،

رسم طفلين ومنديلا معطر ..

كلها لن تتكرر

آه ، ادري انها لن تتكرر ..

(٣٥)

بعد في قلبي ، اطفال - عجائز

وخيام

بعد ، يا دار السلام

انني حطمت من اجلك ما بيني

وبين الموت من سور

وصمت وحواجز ..

في السكوت

ينزف الظل على المرأة دما

وتجاعيد واشياء وحيدة ،

ينزف القلب اغانيه الجديدة

ويموت ..

يتبقى انه الموت رحيل ،

انها الرحلة عود للاصول ..

(٣٦)

انحني للموت

للحب بقلب الموت والدهشة -

حتى النسر يتعب

صرت من عينيك ،

من نفسي اقرب ..

(٣٧)

انني العائد في كفيه بين الدموردة

هيئي للعائد المرهق زادا ومخدّة ..

يا صبيه :

لم تنم من قبل في المنفى القلوب الذهبية

(٣٨)

انحني القلب على هيئة قوس ،

ثار لحظات ،

تفني .. وسكن .

آه ، للحب الذي يسكن قلب الموت

قاموس ، وزهر ، وزمن ..

(٣٩)

علمي قلبي انحاء الفصن للكفين ،

والحب بصمت

علميني كيف استقبل بالسمية موتي .

(٤٠)

اسندوا راسي بتراب الوطن :

برمال من اريحا وصخور

تصبح العتمات في عيني نور ،

انفض الاحجار عن صدري والقي

كفني ...

(٤١)

خال قيصر

بعدها غير اسمينا وداستنا الدواليب

الرهينة

اننا متنا -

ولكن الحبيبة

اسمها بعد فلسطين ، وقلبي بعد

اخضر ..

الحبيبة

اسمها يبقى فلسطين ويهوي كل

قيصر ..

(٤٢)

آخر الليل ...

يظل الباب مفتوحا وقلبي ،

ربما تقبل يا ضيفي الصغير

والاخير ..

ربما .. لي في عيني فلسطيني بدء

ونشور .

دبي حسن النجمي

# سجل التجربة

ففي الرحلة الاولى من الشوق الغريب للبحار ،  
ورؤية الشعوب والامصار .  
ولم تكن بضاعتي مما يفاخر التجار  
بعرضه على الملوك من حرير او لآل ،  
بل حفنة مما رماه البحر - صاحبي - على الرمال  
من صدف منوع الاشكال  
وكل قطعة كأنها مطياف .  
ظننت ان الناس مثلي يعشقون الضوء والالوان  
او ما يقول البحر للسذج من اسرار  
عبر الحفيف الحلو يأتيهم خلال الريح والاصداف  
عرضت ما معي فلم افز سوى بالهزء والاساءة .  
رأيت في رحلتي الاولى كثيرا من الدناءة  
طوردت في الاسواق كالمجنون يدعو الناس للمجنون  
رميت دون تهمة في ظلمة السجون  
حتى تزوج الامير .  
البحر كان صاحبي ،  
وعاد شوق السندباد  
يدعو فتاه الفر للترحال ،  
يدعو لخوض التجربة .  
الخوف من ربح ، من موج ، من حيتان  
صار حنيئا للبعيد ، للجديد ، للحياة المرعبة  
بكل ما فيها من العنفوان  
فعالم الرؤى الذي تنقصه الجذور  
تمتد في قلب الزمان والمكان  
يظل عالما بلا نسغ ولا زهور  
ركبت ظهر الموج مختالا بما احمل من تجاره  
في رحلتي الاولى حملت للدنيا  
بضاعة ليست سوى حجارة  
لكنني الآن عليم بالحقيقة العليا :  
الناس يحتاجون للحكمة من حكيم  
يدلهم على الهدى ، يفوه بالبشارة  
للتابعين ، ان عصر العدل والطهارة  
يأتي اذا ما قد أطاعوا طاعة عميا  
تجارتني اذن من حكمة متقنة العبارة  
احفظها من كثر ما ردها الزعيم .  
احفظها لما لها من قوة التنعيم ،  
لما بها من روعة الاشارة ،  
لأنها تمنحني الفرصة للتفسير  
لم يفقه الناس عباراتي ولا التفسير .  
طوردت في الاسواق كالقواد يدعو الناس للدعارة  
قالوا : « كفانا ما عبدنا من طواطم الاسلاف  
ما لم يقت جيعنا حين اتى الجفاف » .  
هربت من انيابهم ولذت في مفارة  
ليس معي سوى الاحساس بالمرارة .

محمد عصفور

جامعة انديانا ( اميركا )

فقدت بالامس غشاء الطهر والبكارة ،  
وذقت كل ما حوته التجربة :  
الرعدة الكبرى ، وذل الخوف ، والمرارة ،  
والنصر ، والاثمار بعد المحل للعيون الطيبة .  
لم اغتصب ، ولم يفرر بي نزار ،  
بل كان للطقس الغريب سحر الاكتشاف  
الداخل العتيم كان فيه بعض ما يعطي فحن للنهار ،  
والافق كان زورقا يدعو لجولة البحار .  
ما كنت بحارا شديد العود عرافا بما تخبني الرياح  
فكل ما عرفت من طلاس البحر لم يعد الضفاف ،  
وما حكته لي سلاسل الامواج والاصداف .  
البحر كان صاحبي ، والتل ، والوادي ،  
والجبل الاشم فوق قريتي ، والسهل ، والزيتون .  
وكننت كالفراشة الصغيرة الجميلة الجناح  
ترقص فوق الورد في ندى الصباح  
ناسية للقحط ، والدمار ، والوباء ، والسجون .  
وكان ان رأيت ما رأيت في زمن البراءة :  
القاتل الفدار يعطي ثروة القليل تقديرا على الكفاءة ،  
ويشقق الآباء ان لم يجلبوا البنات للاجلاف ،  
ويفخر المنورون بالانواع من جماجم الصغار  
تزين الجدران في بيوتهم وتخلب الانظار .  
فقدت بالامس غشاء الحلم والرؤيا ،  
تفتحت عيني ، بعد الهزة الكبرى ، الى الانوار والرؤية  
تمزقت اجنحة الفراشة الجميلة الالوان  
بالشوك والنيران  
عرفت طعم القحط في الدنيا  
ولوعة الحرمان .  
وكان للطقس الغريب سحره المثير :  
الطوطم القديم حطمناه بالاقدام ، مزقناه بالاسنان  
ثم جمعنا حوله ما عندنا من حطب قديم  
واضرمت به النيران  
ثم رقصنا حوله ، واغتسلت اجسادنا بالعرق المذرار ،  
وردد الجميع ما انشده الزعيم  
تعويذة تنجي من القحط وتأتي بالكثير .  
ثم جبلنا من رماد الطوطم المحروق تمثالا صغير  
علقه الزعيم فوق صدره علامة السلطان ،  
وقال : « سبحوا لهذا الرمز تذليلا على الشعور  
بالشكر والعرفان » .  
تعويذة تنجي من القحط وتأتي بالكثير .  
الطوطم الجديد شيدناه بالايدي وعليناه بالاكثاف ،  
ثم اجتمعنا حوله ، وسجد الجميع ركعا علامة العرفان  
وفاز بعضنا بما اشتهى ، ولم يفز كثير .

البحر كان صاحبي فتقت للتطواف  
اصابني ما قد اصاب السندباد

في التخلص من خوف مبهم شعرت به يتحرك الى داخلي ويقبع هناك كقطعة من الثلج ! ذلك انه بالرغم من معرفتي لدى تخريف العجوز وشائعات القرى فقد شعرت انني كمن لدغته افعى فقد استيقظ خوفا ولم اعد قادرا على كبح جماح القلق الذي استبد بي دفعة واحدة بعد ان كنت تشاغلته عنه قليلا ، ذلك ان مصير الرجال الاربعسة الذين ودعته منذ قليل ليضوا في مهمة فدائية داخل الارض المحتلة الواقعة على التخوم ، كان يقض راحتي ، خاصة ان كلمات احدهم ويدعى مازن لا زالت ترن في اذني

قلت اسأله وانا احقق في عينيه احاول سبر اغوارهما :

- الا تخاف على حياتك يا صاحبي ؟

قال بهوء وبرزانة فيلسوف لم اعهد بها :

- واي معنى للحياة والعيش ما دام الارض يعمرها الحثالة ؟

قلت : كيف ذلك ؟

قال : هل يستطيع احد ان يسمي حياة او عيشا ذلك العيش الذي نعيشه بين المخيمات .. الواحد يجوع اكثر مما يشبع ؟ يمر العمر كله ولا يعرف الفرحة ليلة واحدة ، كيف يسعني ان اميش يا اخي بين الاضواء وانا مهلهل الثياب ..

وصمت قليلا وهو ينفث دخان سيجارته ليمود فيكمل : ان اصفر فرد في المعمورة يستطيع بكل اسف ان يشتم انسانا بلا وطن .. قلت وقد افحمني حقا وانا لا ادري كيف استطاع ان يقول ما قال وبمثل هذا التركيز والوضوح : حسنا هل تذهب مثلا وانت تأمل في العودة ؟ بودي لو ادرك .

حقق في التراب ونشبهه بقدمه وقال : لست واثقا .. لا اريد ان اكذب ولا يستطيع احد ان يدعي ذلك لكنني ربما كنت واثقا وبقدر اكبر من شيء واحد .. - وما هو ؟

قال : - انني واثق من انني سأنفذ مهمتي وسترى ، ربما ستري من هنا ، طالما ان الليل نقي ، اثارها .

وكان هذا اخر ما قاله اذ مضى الشباب بعد ذلك لمهمتهم . وقبل ان ينفض المجلس من حول شجرة الكينا بعد ان قارب الليل على الانتصاف .. استطعنا ان نسمع دوي الانفجار الذي وعدني به مازن .. وبدأ انتظاري له ولجماعته وكان المجلس قد انفض من حولي .. وبدأ انتظاري لمازن وجماعته ..

كانت عيناى على الرغم مني تحديقان في الظلمة باتجاه المستعمرات والانوار الكاشفة تلهث مسعورة في البحث عن الرجال وشعرت انني ارتجف في الليل بالرغم من اعتدال الطقس .. وممرت الساعات بطيئة ثقيلة محملة بشيء مرعب لا يستطيع له تحديدا .. وبالرغم من ثقتي الكاملة بمدى تخريف الشيخ في كلامه عن النجوم فقد وجدت عيني تجوسان خلال الفراغ الهائل المضاء بملايين النجوم وعندما استطاعت عيناى ان تتيينا فجأة وكطلة وسط الصمت الواسع نجما ضاربا الى الحمرة فوق مكان الانفجار خلت انني اراه للمرة الاولى شعرت بشيء بارد كالمدية يفوس في قلبي وبان ركبتي تعجزان عن حملي وانا اتمتم في حوى التشاؤم المجنونة :

- لا .. انه كاذب ، الشيخ يخرف فيما يقول انه كوكب يكثر فيه النحاس .

واختنقت الدموع ..

وليد حاج عبد

دمشق

لعل كل شيء اصبح ينضج بالمرارة دفعة واحدة عندما ارتفع انين الناي الذي كان يمسك به احد القرويين ممن جلسوا معي لتناول الشاي في حوض شجرة الكينا المجوز في باحة المدرسة .. كانت المرارة من ذلك النوع الذي يحتبس في الحلق ويلجم الحناجر فلا يستطيع احد البوح به او التعبير عنه ولا يدري مبعثه بالضبط ... اهو غناء ذلك القروي البسيط والله الخفي الدفين الذي ينساب من فوهة الناي تعاريج من النغم .. ام ذلك الضوء الذي ترسله القرى الفلسطينية والمدن المظلة من جبل الجليل الشمالي والتي تسمى الان بالمستعمرات وتقع في مجال النظر ومتناول اليد ؟ اجل ربما كان ذلك كله قطعة من المشهد الصامت الكئيب . كانت العيون مشدودة بشكل غريزي باتجاه الضوء .. اقصد ضوء المستعمرات والطريق المعبدة الصاعدة بينها ابتداءات تلتصق فيها من حين لآخر بعض الانوار .. وبلغ النغم الذي يرسله الناي ارتفاعا سمعته القرية الصغيرة كلها والتي لا يزيد عدد بيوتها عن ثلاثين بيتا .. وفي هجعة القروب تسلت الكآبة تحت الستار الاسود الذي بدا ينشر ظلاله : كل القلوب حتى الماشية لمس اللحن المرير قلوبها الوحشية فوقفت كأنها تصغي لصوت غامض بعيد يخرج من اعماق الارض فانعدم فيها كل ما يدل على الحياة .

ولمعت على جبين القروي بعض حبات من العرق على ضوء قنديل الكاز بفعل الجهد وبقيّة حرارة النهار .. وغنى الرجل وكان غناؤه موجعا حقا ، غنى حكاية من تلك الحكايات التي تعمر القرى وتشمس بين جنباتها واكوأها الطينية وتبقى مائلة في اذهان الكبار والصغار يجترونها في احاديثهم ويروح بها الناي في الليل فقط .

وازدادت القبة السماوية ظلاما بتقدم الليل فتوضحت فيها النجوم قناديل معلقة ترعش بالضوء ، وتبدت لعيني مجذوعات واشكال هندسية معقدة من النجوم .. قلت محاولا استعراض معلوماتي الفلكية الضحلة ومحاولا الخروج من بوتقة اللحن الكئيب ومقتنما صمت الناي لحظات ، اجل قلت محدثا الرجال المتلفين حول طاولة الشاي :

- ذلك النجم .. اجل ذاك يدل دائما على الشمال ويسمى بنجم القطب ويقع في تشكيل من النجوم يعرف باسم .. وهنا نلت من الشيخ الجالس الى جانبي ضحكة هازئة .. قلت محاولا كبح جماح غضبي : - ما الذي تراه مضحكا في قلبي يا حاج ؟

قال الشيخ بلهجة الواثق : - لست ادري كيف تغيرون الاشياء ايها المتعلمون وتسمونها بغير اسمائها ! قلت : - عجبا وما الخطأ في ما قلت واي اسم هو لذلك النجم حسب معلوماتك اذن ؟

قال المجوز وهو يسحب نفسا من لفافته : - ساقول لك ما الخطأ . ان جميع الرجال هنا وخاصة القدماء منهم يعرفون ابا عن جد ان ذاك النجم هو روح الشهيد عقبة .. وان تلك النجوم الثلاثة الضاربة الى الحمرة والتي تلوح بعيدة في الافق هم الشهداء الثلاثة ابطال معركة باب الواد وان ما من احد كان يراهم قبلها وما انقطعوا عن الظهور من بعدها .. اه يا بني ان لكل شهيد نجما يبقى يطوف في الافق وهكذا فان شئت اخبرتك باسماء البعض وان كنت لا شك اجهل اسماء الكثير الكثير .

قلت وانا لا استطيع ان اخفي دهشتي :

- اسماء غريبة حقا .. لم اسمع بذلك من قبل .

وعدت الى الصمت افكر في ما قاله المجوز اذ انني كنت ارغب

# محمد تيمور

## الناقد الأدبي والمسرحي

### بقلم فؤاد رزاق

( في ذكرى مرور نصف قرن على وفاته )

الاجيائية في كثير من الأنشطة الادبية والمسرحية . وبصفة خاصة في « جمعية انصار التمثيل » « والمدرسة الحديثة » التي كان من اعضائها احمد خيرى سعيد و طاهر لاشين وحسين فوزي وابراهيم المصري .

ونظرة واحدة الى قائمة هذا الانتاج توضح الى اي حد استأثر المسرح بالجانب الاكبر من جهود هذا الرائد الشاب . فقد عرفته خشبته ممثلا متالفا ، ومؤلفا اصيلا ومقتبسا ومترجما ، وعرفته الصحافة ناقدا ومؤرخا مسرحيا في وقت عز فيه مثل هذا الناقد المسرحي المؤرخ .. فضلا عن جهوده العملية الاخرى في خدمة الحركة المسرحية مخرجا وموجها وناصحا بين المحترفين والهواة على السواء . لذلك لا نجب حين نجد صديقه وزميل كفاحه زكي ظليمات - استاذ المسرح العربي الحديث - يستهل دراسته التي كتبها عنه عقب وفاته بقوله :

« لم تشيع جمهورية الشباب الناهض شاعرا فحسب ولا شربا من طبقة الارستقراطية وانما شيعت امير المسرح المصري بحق .. » (١)

وكذلك لن نعجب حين ندرس آثاره النقدية فنجد ان النقد المسرحي قد استأثر بالبيتها ولم يدع لبقية الفنون الادبية سوى بضع مقالات قليلة لا تزيد على اصابع اليد الواحدة الا قليلا . واذا كان مجال بحثنا قاصرا على جهود تيمور النقدية فمن الضروري ان نبدأ بمحاولة التعرف على العناصر التي اشتركت في تكوين ثقافته ، لان الثقافة بالنسبة للناقد بمثابة المعين الذي يفهم فيه قلمه ، وهي التي تحدد اتجاهاته وامياله والقيم التي يصدر عنها ويدعو اليها ..

\*\*\*

اولا : مكونات ثقافته

منذ صباه الباكر تجاذبه مؤثران ثقافيان اساسيان : المؤثر الاول مصدره البيئة الادبية الخصبة المحيطة بابيه (احمد باشا تيمور) الباحثة المتفرغ في اللغة والادب . لقد ورث عن ابيه اسماعيل باشا تيمور تركة كبيرة تزينها مكتبة ثمينة ، زاد عليها ، وحولها الى منتدى لا يكاد ينقص لكبار ادباء العصر وعلمائه ، ولم يفلحها في وجه مستشرق او شاري علم . ويبدو ان وفاة زوجة الحبيبة

« التمثيل في مصر وليد امس وطفل اليوم ، ولا نعلم شيئا من امره في القد . هو اليوم - كما يترأى لنا - طفل عليل تحيط به الامراض وتكتنفه الاوبئة من كل جانب ، ونخشى كثيرا على حياته ، ان تذهب بها يد المطامع الشخصية التي تثور في قلوب قوم قاموا لاسترداد المال من جيب الجمهور بوسائل لا صلة بينها وبين الفن الصحيح » محمد تيمور سنة (١٩١٩)

ما أشد شبه محمد تيمور في تاريخ ادبنا الحديث بسيد درويش في تاريخ موسيقانا .. لقد ولدا في عام واحد ( ١٨٩٢ ) ، وعاشا حياة قصيرة . ولكنها خصبة لامعة . فتوفي محمد في التاسعة والعشرين من عمره . ولم يمض عامان الا ولحق به صديقه سيد . ورغم ذلك فقد خلفا - كل في ميدانه - انتاجا غزيرا رائدا . لعلهما كانا يستشعران قرب الاجل ، فلم يرفعا كأس الفن عن شقاھما الا بعد ان اعتصرا اخر ثمالة فيها .

وفي كتابات محمد تيمور اشارات عديدة تفيض بالاعجاب والتقدير لسيد درويش وفنه قبل ان يجتمعا معا في اوبريت « العشرة الطيبة » التي ما زالت حتى اليوم ، وبعد انقضاء اكثر من نصف قرن ، احدى روائع مسرحنا الفني ..

والنقاد والدارسون مجمعون على ان العمر لو امتد بهذين الرائدین كما فعل بكثيرين من زملائهما واقرانهما لكان لمسرحنا وموسيقانا شان اخر غير شانهما اليوم .. غير ان هذا مما يدخل من باب « في الصيف ضيعت اللبن » فلنوجه همنا الى ما هو انفع .. ان فترة النضج في حياة محمد تيمور لا تتجاوز السنوات السبع ، هي الواقعة بين عودته من فرنسا سنة ١٩١٤ ووفاته سنة ١٩٢١ ، وقد قضى جانباً منها في محاولة دراسة الزراعة ، وانصرف ردها اخر الى العمل امينا للسلطان حسين كامل ، وما بقي منها عاشه للادب والمسرح فكانت حصيلته :

- مجموعة من القصص القصيرة الرائدة .

- رواية تنقصها بعض الفصول

- ديوان شعر .

- مجموعة من المقالات الاجتماعية والوجدانية .

- مجموعة من المقالات في النقد الادبي والمسرحي .

بالاضافة الى اضطلاع ببطولة ثلاث مسرحيات اخرى ، ومشاركته

فسي سن مبكرة ( سيعيد ابنها الاوسط محمد فلعته بعد ثيف وعشرين عاما ) قد زادت من انصراف الاب الى مكتبته ومنتداه وابجائه عله يجد فيها السلوى والعزاء ، تشهد بذلك ابجائه الكثيرة المنشورة في ميادين اللغة والادب والتاريخ والمآثور الشعبي .

اب هذا شأنه ، وبما اثر عنه من حذب شديد على ابنائه ، وخاصة بمد فقدهم لامهم ، لا يمكن أن ينجو ابناؤه من التأثير بهذه البيئة الادبية الخصبة المحيطة به . فما اكثر ما كان يشركهم في منتداه ، ويعرفهم بامهات المكتبة العربية القديمة ، ويحثهم على استظهار روائع الشعر العربي في ازهى عصوره ، ومن بينها قصائد عمتهم عائشة التيمورية - احدى رائدات الادب النسائي في مصر .

اما اكبر الابناء - اسماعيل - فقد صرفته وظيفته الكبيرة فى الديوان السلطاني فالملكى عن الاشتغال بالادب ، واما اصغرهم - محمود - امد الله في عمره - فرحلته الطويلة معروفة مع فنون القصة القصيرة والرواية والمسرحية وادب الرحلات بالإضافة الى جهوده في مجمع اللغة العربية و « مصطلحات الحضارة » ، ويبقى الاوسط محمد - موضوع هذا الحديث - وقد كان اسرع اشقائه تأثرا بهذه البيئة الادبية الخصبة . « .. كان يحفظ وهو في الثامنة من عمره معلقة امرئ القيس وبعض مقطوعات نظميه من شعر العرب بارشاد والده ومساعدته فنمت ملكة النظم وكبر ميله للادب فاستطاع ان يقرض الشعر وهو في العاشرة من عمره وبدأ يكتب المقالات في الجرائد وهو لم يرح المدرسة الابتدائية . وكان محبا للصحافة يصرف وقت العطلة في تحرير الجرائد المنزلية التي كان يعدها تسلياً على تضيعة الوقت . ولما انتقل الى المدرسة الثانوية وتوسع في دراسة العلوم العربية ... تحسن اسلوبه في النظم وارتقى ... اما كتاباته في الجرائد فكان يخص ( المؤيد ) بمعظم مقالاته .. » (٢)

هذا هو المؤثر الاول في ثقافة تيمور ، وهو مؤثر تقليدي اقرب للمحافظة لان قوامه الادب العربي القديم ودواوين شعرائه ومؤلفاته اعلامه . تعرض له تيمور منذ طفولته المبكرة ، فسرعان ما اتى ثماره في قصائده ومنظوماته ومقالاته ، وان لم يستطع مع ذلك ان يجعل منه ادبياً محافظاً او دارساً متعمقاً من دارسي الادب العربي القديم كابيه ، فقد كانت هناك مؤثرات اخرى قامت بدورها الهام في تكوين ثقافته وتوجيه كتاباته .

★★★

واهم هذه المؤثرات الاخرى واقربها لطفولته وصباه هي شهوده التمثيل في فرقة سلامة حجازي وتعلقه الشديد به حتى انه « .. قلما كان يخرج عن مواظبته في غشيان دور التمثيل رغم حداثة سنه التي لا تتفق مع السهر الطويل » (٣) . وسرعان ما اسفرت هذه المواظبة عن اول تمبيرات فنية تمارس بها محمد تيمور :

« ان شغفه بالمسرح واشتغاله به وهو صغير هو الظاهرة الاولى لنزعته الفنية . شغف بالمسرح قبل ان ينظم شعرا . تردد على المسارح وهو غلام . شاهد التمثيل فاخذ بالانوار الساطعة والملابس الفريفة المزركشة فاحبه كما يحب كل غلام ما يستهوي عقله الصغير .. » (٤) فاذا به يتخذ « .. من بهو قصره مسرحا ومن اخويه وخدمته واخصائه » (كان زكي ظليمات نفسه على رأس هؤلاء الاخفاء ) افرادا لفرقة ممثلا تارة امام جدته المعجوز وبطانة المنزل ، واخرى امام جمع من اصدقائه ، ذلك الجواب الصغير لنور التمثيل ، المقلد لما يصادف اعجابه من اطوار الممثلين ، المتحدى سلامة حجازي في انشاده « (٥) » وسيظل هذا الشغف بالمسرح والتعلق به هو العنصر الفسلاب المستأثر باكبر قدر من نشاطه الفني ، مما وضع من استعراضنا لغائمة انتاجه ، وهو ما يؤكد رفيق عمره زكي ظليمات .

« لئن قلت ان التمثيل كان قبلة في مختلف ادوار حياته لما قررت غير حقيقة يصرح بها كل ملتصق بهذا الراحل .. » (٦)

ويرحل محمد تيمور الى المانيا سنة ١٩١١ لدراسة الطب ، ولكن صعوبة اللغة الالمانية تحول بينه وبين المضي الى غايته ، فينتقل الى فرنسا لدراسة القانون ، ولو ترك لشانه لدرس الادب والمسرح ، ولكن تلك دراسات لا يمكن ان يرضاهما الاب المحافظ لولده وهو يرى هوان شأن رجال الادب والمسرح في عصره .

ومن حسن حظ المسرح المصري في تلك الفترة ان محمدا لم يول دراسة القانون ما اولاه لدراسة المسرح الذي ملك عليه جماع قلبه منذ صباه الباكر ، فطوال السنوات الثلاث التي قضاه في فرنسا ، كان لا ينقطع ليلة عن حضور التمثيل الا لامر هام (٧) وفي « مذكرات فرنسا التي يقول شقيقه محمود انها « صحيفة من صحائف حياته كتبها بنفسه ، لم يخط فيها غير الحقائق فهي مذكرات بالعين الحقيقى .. وجعلها في الظاهر تاريخا لحياة غيره ولكنها في الحقيقة كانت لنفسه » (٨) .. في هذه المذكرات اشارات الى ممثل فرنسي بمسرح « الاديون » اسمه « درفتين » ، كان محمد يلتقي به كثيرا ويناقشه في مختلف شئون التمثيل ، ويحضر معه بعض المسرحيات (٩) ولعله اخذ عنه بعض اصول الالقاء والتمثيل . وفي هذه المذكرات ايضا تصوير لمجلس ادبي في باريس احتدمت فيه المناقشة وكان من بين المشاركين فيها فتيات فرنسيات مثقفات متحررات (١٠) وفي مقالات محمد تيمور التي نشرها عقب عودته دلائل كثيرة تشير الى عمق قراءاته في الادب الفرنسي ، والمسرحي منه بصفة اخص ..

على ان المسألة كانت اخطر بكثير من مجرد قراءات وتأثرات ادبية وفنية .. وكانت مواجهة حضارية كاملة بين ما جاء به تيمور في عقله ووجدانه من قاهرة اوائل هذا القرن وبين كل مظاهر الحضارة الاوروبية المتقدمة بكل وجوها السياسية والاقتصادية والفنية والمعاشية ، واذا كان المسرح قد استأثر بالجانب الاكبر من هذه المواجهة ، فما ذلك الا لان تيمورا رحل الى فرنسا وفي قلبه حُب مشبوب لهذا الفن الساحر الثير .

ولم يكن تيمور اول من تعرض في تاريخ ثقافتنا المعاصرة لمثل هذه المواجهة الحضارية خطيرة الاثر . فمن قبله تعرض لها رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ، ومن بعده طه حسين ويبرم وتوفيق الحكيم وحسين فوزي .. وعشرات غيرهم ممن تركوا في ثقافتنا اعمق الآثار ، وكانت مواجهتهم للحضارة الاوروبية في فرنسا عاملا حاسما في تكوينهم الثقافي ...

ومن المهم ان نلاحظ ان هؤلاء الرواد جميعا ، كانوا مشغولين ببلاطهم طوال هذه المواجهة اكثر من انشغالهم بالحضارة الغربية ذاتها ، او لعل الاصول ان نقول انهم كانوا يشهدون مظاهر هذه الحضارة ويدرسونها وقلوبهم مفعمة بحب بلادهم ، لا يكفون عن المقارنة بين احوالها وبين ما يرونه في اوروبا من تحرر وتقدم ، ومن ثم اعتبروا انفسهم مسئولين عن نقل ما راوه الى بلادهم علمهم ينحون في ايقاظها من سباتها لتلحق بركب الحضارة الذي فاتها منه الكثير . على ضوء هذه الحقيقة يمكن ان نفهم لماذا كتب محمد حسين هيكل روايته « زينب » في باريس وسويسرا ، وكل احداثها تدور في الريف المصري ولماذا كتب بيرم اروع ازجاله في تصوير الحياة في اقة القاهرة وهو منفى في باريس ، ولماذا الف توفيق الحكيم روايته الثورية « عودة الروح » في باريس ايضا ، وكل ابطالها من الفلاحين وابناء الطبقة المتوسطة في مصر ..

ولم يختلف محمد تيمور عن هؤلاء الرواد ، فاذا كان لم يكتب عملا هاما في فترة اقامته بفرنسا ، فان كل تفكيره ومشاعره كانت مشغولة بمصر وحوالها ، يقول شقيقه محمود :

« .. كان قلبه في ذلك الوقت يلتصق بشار الاصلاح للادب والمسرح المصري ، وكانت خطباته الى مفعمة بارائه وامياله في سبيل



ذلك . فتفتحت عيناه فرأى بغير عين أسس ذلك النقص الهائل في الادب العربي والمسرح المصري ففتر كثيرا من مذاهبه القديمة يقين بغطائها وذلك ما دعاه لاهمال كتاباته في طوره الاول .. (١١) .

« .. كان يطلب مني دائما ان اوافيه في خطاباتي عن الحركة التمثيلية في مصر والروايات الجديدة التي الفت او عريت .. » (١٢)

وكانت هذه المواجهة للحضارة الغربية بمختلف صورها المادية والفنية والفكرية هي المؤثر الثالث الحاسم في ثقافة تيمور الشاب وفي توجيه كتاباته النقدية .



وثمة مؤثر رابع يشترك فيه كل الفنانين والمفكرين .. بل كسل المواطنين .. وان اختلف حظ كل منهم تبعاً لمقدار وعيه واطلاعه ومدى حرصه على العمل من اجل تطور بلاده وتقدمها . ونعني به ثقافة العصر او مجموع الافكار والقيم السياسية والاجتماعية والفنية السائدة خلال السنوات المصاحبة لنضج الكاتب وانتاجه ، مما لا بد ان تعكس اناره ، بصورة او باخرى ، في كتاباته .

فاذا تذكرنا ان تيمورا ولد سنة ١٨٩٢ ، وانه بدأ يكتب وينظم الشعر ، وهو تلميذ بالمدرسة الابتدائية في نحو العاشرة من عمره ، وهي اقل سن يمكن ان يعي فيها بمجريات الاحداث العامة في البلاد ، ويتأثر بافكار المصلحين والادباء ، وان اخر كتاباته التي بين ايدينا نشرت سنة ١٩٢٠ ، لانه مرض بعدها ثم توفي في ٢٤ فبراير ١٩٢١ ، امكن ان نحدد فترة التأثير والتأثير في حياته بشكل عام بالشعرين سنة الاولى من هذا القرن .

في مستهل « تلك السنوات كانت مصر مهيفة الجناح بعد هزيمة الثورة العربية ، واحتلال الانجليز للبلاد ، ولم تستيقظ الا على صوت الزعيم الشاب مصطفى كامل يجاهد بالقلم واللسان من اجل الحرية والاستقلال ، ويؤلب الرأي العام العالي ضد فظائع الاحتلال الانجليزي في « دنشواي » وغيرها من المناسبات ، فرعنان ما دفع حياته ثمنا لهذا الجهد الفردي المستमित ، وخلفه في النضال محمد فريد ، واحتل السجن والنفي في سبيل نفس الغاية النبيلة ..

وصحبت هذه الحركة وتلتها مظاهر عديدة لليقظة الوطنية اتخذت اشكالا واتجاهات مختلفة . فاسم امين يدعو لتحرير المرأة وانشاء الجامعة ، ولطفي السيد مع حفنة من الكتاب الموهوبين ، ومن بينهم هيكمل ، وطه حسين وعلي ومصطفى عبدالرازق ، يضمون ملامح الشخصية المصرية القومية ، ويشرون بكثير من افكار التحرر والاصلاح على صفحات « الجريدة » ثم « السياسة » وكان من مظاهر هذه الحركة الالتفات الى تاريخ مصر القديم والدعوة الى بعثها وحياتها .

وفي سنة ١٩٠٨ افتتحت الجامعة المصرية وقامت بدور كبير في تطوير الحياة العلمية والفكرية ، واسهمت في بعث التراث العربي القديم ودرسه بالمنهج الأوروبية الحديثة ، بالإضافة الى جهود دار العلوم في هذا السبيل .

وفي ميدان الابداع الادبي كان شوقي وحافظ ومطران قدافادوا من جهود البارودي في تجديد القصيدة العربية ، واخذوا يضعون اسس الشعر العربي الحديث كل في اتجاه ، والتقى العقاد بالمازني وشكري وازدادوا لبنات جديدة الى بناء الشعر ، واخذوا يطورون مفاهيم النقد الادبي متأثرين بالمدرسة الانجليزية الرومانسية بصفة خاصة .

ونشر محمد المويلحي .. « حديث عيسى بن هشام » لكي يأتي بعده هيكمل فيؤلف اول رواية في الادب العربي الحديث ، في حين كانت القصة القصيرة تتعثر في خطواتها الاولى في انتظار جهود محمد تيمور واصدقائه اعضاء المدرسة الحديثة : احمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي .. الخ . اما المسرح فقد بدأ طورا جديدا على يني جورج ابليس وعزيز عيد وعبدالرحمن رشدي ، وان ظلت

المسرحية الفنائية والهزلية هي السائدة مع ذلك . ونشبت الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤ ، واعلنت انجلترا الحماية على مصر وكفمت بالاحكام العرفية الافواه ، واخذت خيرات البلاد لتموين جيوشها ، وقادت ابناء مصر لصد الهجوم التركي على صحراء سيناء ، فاستشهد منهم الاف عديدة .

وصبر المصريون على هذا الهوان ، وحاولوا ان يخففوا من وقعه بالنكتة والاغنية شأنهم في كل العصور ، على امل ان يتحقق لهم الاستقلال بعد انتهاء الحرب ، فلما تنكرت بريطانيا لوعودها ، هب الشعب عن بكرة ابيه في ثورته الضارية سنة ١٩١٩ .

ومهما يكن من نتائج هذه الثورة واحداثها فالذي لا شك فيه انها كانت عظمة الاثر في بعث الشخصية القومية المصرية وتأكيداتها وتجديد اساليب الفكر والعمل والشعور . يقول الدكتور حسين فوزي .

« عندما نستعرض حركتنا القومية نطالع صورا من التطور ، بل من الطفرات ، تتناول حياتنا السياسية بفضل البطل الخالد سعد زغلول ، وحياتنا الاقتصادية بفضل الرجل العظيم طلعت حرب ، فحياتنا الذهنية بفضل محمد تيمور والمازني وطه حسين والعقاد ، فحياتنا الفنية بفضل نجيب الريحاني ومختار المثل والمصور محمود سعيد .. والموسيقي سيد درويش .. » (١٣)

هذه الماسة سريعة بما اسميها ثقافة العصر ، او مجموع القيم والافكار السائدة فيه ، وفي كتابات محمد تيمور اصداء واضحة لهذه القيم والافكار ، واهمها بلا جدال الحرص الشديد على الاستقلال وتميز الشخصية القومية المصرية في الحياة والفن على السواء ، يقول هقيقه محمود :

« ان اهم فكرة اخترت في رأسه وما زالت تكبر وتتسع « فكرة تمصير الاداب » ، اي ان تكون ذات صفة مصرية واللوان محلية .. » (١٤) ويقول يحيى حقي عن قصص محمد تيمور القصيرة :

« لا يكمل تاريخ القصة الا بالوقوف عند آثاره القليلة وتامل دلالتها .. وقيمتها في تاريخ ادبنا الحديث انها نادت في عهد لم يالف هذا النداء بعد بضرورة خلق ادب مصري محلي صادق في تعبيره لا يقتبس اخيلته من الصحراء ولا من الغرب ، فترى محمد تيمور يصرح ان سبب تدهور التمثيل الفني هو تهافت « اجوافنا » على تمثيل الروايات المترجمة التي لا يفهمها الشعب المصري ولا يرى فيها شيئا من اخلافة وعاداته ، واذا كان هيكمل قد طرق هذا الباب بوحى من عقله ، فقد جرى خلفه محمد تيمور بوحى من روحه وفؤاده ومزاجه الحساس وكبريائه .. فكان عمل محمد تيمور اثباته ان المجتمع المصري في المدن والريف قادر وحده ان يمد الكاتب المصري بقصص فني بالمعنى المفهوم لدى الغرب من حيث الشكل والموضوع بل اثبت ان كل مما يخالف هذا الادب هو نشاط وزيف وتدليس . ان كل من جاء بعد محمد تيمور مدين له بهدمه لهذه الشكوك وازاحتها عن سبيله » (١٥) .

ونضيف ان اهم فكرة صدر عنها محمد تيمور في نقده الادبى والمسرحي هي نفس هذا الحرص على وضوح معالم الشخصية المصرية وتميزها ، وعنها تفرعت دعوته الى ضرورة تميز انتاج كل فنان بملامح خاصة مستمدة من شخصيته وتكوينه .

واذا كانت هاتان الفكرتان من المبادئ المقررة في اصول النقد الفني ، فلا شك ان اليقظة القومية الوليدة ومطلب التحرر والاستقلال الذي سيطر على التفكير المصري في تلك الفترة هما المسؤولان اساسا عن تأكيدهما في الكثير من كتاباته النقدية وغير النقدية .

على ان هذا ليس الا اثرا واحدا من اثار ثقافة العصر وقيمه السائدة على نقد محمد تيمور ، وسوف نلتقي بانار اخرى حين نعرض كتاباته النقدية بالتفصيل .

ويبقى مؤثر ثقافي خاص في تكوين ثقافة محمد تيمور الناقد، وتزداد أهمية هذا المؤثر حين نتذكر ما سبق أن قرنا ، من انه خص المسرح بالجانب الأكبر من كتاباته النقدية . ويتمثل هذا المؤثر من نعرسه بالمسرح ممثلا ومخرجا ومؤلفا ومتراجما ، ومعاشرته الطويلة لكبار فناني المسرح ، وصداقته الحميمة للكثيرين منهم كجورج ابليس وعبد الرحمن رشدي وزكي طليمات ومحمد عبدالقدوس ، وفي إحدى مقالاته يقول عن الآخرين انهما « أقرب الناس الى قلبي كما اني اقرب الناس الى قلبيهما » (١٦)

هذا التمسك بالعمل المسرحي على مختلف مستوياته والارتباط الوثيق بفنانيه يكون عاملا هاما في تكوين ثقافة الناقد المسرحي ويمده بزيادة وفير من الخبرة والمعلومات ، فاذا أضفنا هذا العامل الى العوامل الأربعة السابقة من ثقافة عربية تقليدية ، ومتابعة مبكرة للمسرح وشغف به ، ومواجهة للحضارة الغربية بمختلف مظاهرها، ووعي بأحداث العصر وافكاره ودعاويه السياسية والاجتماعية والفنية ، ثم نذكرنا ما عرفناه من مواهب محمد تيمور ، وصدفه وحماسه للفن ، وحبه لبلاده وحرصه الشديد على تقدمها ، نكون امامنا صورة نافذ كبير فذ ، فهل حققت كتابات محمد تيمور النقدية هذه الصورة ؟

فلنستعرض هذه الكتابات أولا ونحاول تقييمها قبل ان نجيب على هذا السؤال . ولنبدأ بكتاباته في النقد الادبي .

\*\*\*

## ثانيا : الناقد الادبي

كتابات محمد تيمور في النقد الادبي قليلة لا تزيد عن ثمان مقالات مع التجوز والتساهل ، وعن ثلاث مع التدقيق والتشدد ، ورغم ما فيها من ذكاء وصدق وراء ناضجة متقدمة ، فهي لا تمثل تيارا نقديا مؤثرا في ادب الحقبة ، ولا تصيف اضافات ذات بال الى الفكر النقدي المعاصر ، على عكس مقالاته في النقد المسرحي .

وقد كتب محمد تيمور مقالاته في النقد الادبي فيما بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٩ ، وهذا ما يدعونا الى التشدد في تقييمها بعض الشيء ، ففي ذلك الوقت كان النقد الادبي العربي قد خطا خطوات عديدة نحو النضج والاكتمال ، والفت فيه العديد من الكتب والابحاث ، وتميزت فيه مدارس وتيارات ، فالى جانب المدرسة التقليدية المحافظة من الازهر ودار العلوم ، بدأت الجامعة المصرية منذ انشائها سنة ١٩٠٨ ترفد الحركة النقدية بأبحاثها ودراساتها ، وظهر اتجاه آخر للاخذ ببعض مفاهيم النقد الغربي عند بعض السوريين المتمصرين كسليمان البستاني ، وروحي الخالدي ، وقسطنطي الحمصي صاحب « منهل الورد في علم الانتقاد » ، كما ظهر المذهب الجديد في نقد الشعر على ايدي عبدالرحمن شكري وعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني ، « وقد لخص شكري نظريتهم في الشعر ببيت صدر به الجزء الاول من ديوانه ( ١٩٠٩ ) وهو :

الا يائثر الفردو س ان الشعر وجدان

ويتفرغ عن هذا المعنى المركز ، تحديدهم للشعر ووظيفته وموضوعه ولعمل الشاعر وعلاقته بشعره وتعرفهم للشعر الجيد ، وكأنه رأى مدرسة أدبية اتفق اعضاؤها على قواعدها وشروطها .» (١٧)

والى هذه المدرسة الأخيرة نستطيع ان نصنف كتابات محمد تيمور في النقد الادبي ونحن مطمئنون ، فهو يقدم لديوان شعره بقوله :

« ما هذه الا نفثات ضاق بها صدري فنطقت بها شعرا ، فان كانت تصل الى اعماق قلبك ايها القارئ الكريم وانت تتلوها لنفسك اكون قد بلغت الغاية التي من اجلها طبعت هذا الكتاب » (١٨)

والديوان نفسه حافل باصداء رومانسية كثيرة تؤكد تأثره بشعر عبدالرحمن شكري واعتناقه لمذهبه في « ان الشعر وجدان » ويكفي ان نستعرض عناوين فصائد الديوان ونقرأ من بينها : « الليل » « دمعين » « القلب » ، « نفس الشاعر » ... الخ . لنذكر لصدق ما نذهب اليه . فاذا رجعنا الى مقالاته الاساسية في النقد الادبي وجدنا ما يؤكد انتماءه الى هذه المدرسة الجديدة ، مدرسة الوجدان والتعبير النفسي الصادق ، والتحرر في الوزن والقافية ، فنقرأ في مقاله عن شوقي بمناسبة قرب عودته من منفاه في الأندلس في اخريات سنة ١٩١٩ : « شوقي هو اول من وصف الطبيعة من الشعراء المصريين ، بل هو اول من اجاد وصفها ولو ضربنا صفحا عن قصائده في باب المديح ولم نقرأ منها الا الجزء الذي خصه بالفضل والوصف والحكم لراينا في شاعرنا الكبير عبقريا عظيما لا يوجد الزمان بمثله في كل آن » (١٩) .

وفي مقاله عن كتاب « الواكب » لجبران خليل جبران ، وقد كتبه في ديسمبر ١٩١٩ ، اي في نفس المرحلة التي كتب فيها مقال شوقي ، نقرأ هذا الرأي الهام :

« .. قد كنا نعيب على شعرائنا الشرفيين ايثارهم القديم على الجديد لاننا لم نجد لهم غير قصائد ساروا فيها على طريقة الشعراء السالفين دون ان يبتكروا لهم طريقة جديدة . اما اليوم فقد اتى جبران بما كنا في حاجة له . ولم يقتصر جبران على اختيار موضوع فلسفي نظمه في قصيدة طويلة ولكنه فعل اكثر من ذلك باختياره القوافي المنعددة والاوزان المختلفة فخالف بذلك الشرة القديمة وابتكر طريقة جديدة نامل ان يتبعه فيها الشعراء الشرفيون » (٢٠)

وتيمور في دراسته لشوقي يتتبع اطوار نضجه المختلفة ، وتتبع الاطوار الفنية إحدى سمات مقالات تيمور النقدية ، وهي اوضح ما يكون في تاريخه للمسرح ونقده لمثليه كل على حدة ( فيلاحظ ان شوقي بدأ مقلدا لكبار شعراء العربية ، والمتنبى بصفه اخص ، فقال الفث والسمين من الشعر ، ثم ما لبث - في طوره الثاني - ان تجلت شخصيته وعبقريته وان لم ينتج من باب المديح « والمديح باب من الشعر لا يصح ان نطلق عليه اسم شعر » (٢١) .

ثم يصف تيمور طور شوقي الثالث بقوله انه :

« .. الطور الذي نفخ فيه يديه من باب المديح كما يخرج البلبل من ففصه ليشدو على الاغصان فيحيي الصباح ويداعب النسيم ويذكر الله اذا النى الليل رداءه الاسود على صفحة الكون . في ذلك الطور - طورنا الحالي - لا يعرف شوقي غير شخصيته ولا ينظم الا من اجل شخصيته . ففي هذا الطور يبلغ شوقي ذروة المجد وتسجد الشعراء امامه معترفين بفضلته وعبقريته » (٢٢)

ودعك مما في الفقرة السابقة من مبالغات مجازية ، فما من اجلها استشهدنا بها ، وانما من اجل تأكيدنا لضرورة تميز الشاعر بشخصية خاصة به ، وان يكون شعره صدى صادقا لهذه الشخصية ، وفي هذا التأكيد ، استكمال واستمرار لدعوة تيمور لضرورة تميز الادب المصري بشخصية مستقلة متميزة ، وهو في الوقت نفسه تعبير صادق عن مطلب الاستقلال والتحرر الذي كان طابع العصر ، فلا ينبغي ان ننسى ان المقال كتب ابان اشتعال ثورة مصر القومية سنة ١٩١٩ .

وهذه الفكرة نفسها واضحة في مقاله الأخير عن جبران حيث يقول :

« .. وجبران افندي من كتاب العربية وشعرائها الذين انتهجوا لانفسهم منهجا جديدا تجلت فيه شخصيتهم كالشمس في رابعة النهار » (٢٣) . فاذا اتيت لاي قارئ بجملة من جمل جبران غير مذيلة باسمه لقال لك على الفور هذه جملة من جمل جبران .» (٢٤) .

حقاً لهم كبار الأدباء :

« ويا حبذا لو أرسل الله لمصر كاتباً محبوباً تقرأ رواياته الناس اجمعون يستعمل الالفاظ التي صقلها اللسان والالفاظ السهلة القديمة حتى يتعود عليها القارئ وبالفها بعد نفوره » (٣٠) .  
هذه المقالات الثلاث تؤكد عمق ثقافة محمد تيمور ودقة حسه اللغوي والفني ، بحيث نستطيع ان نزعّم انه لو تفرغ للنقد الادبي وامتد به العمر يضع سنوات اخرى ، لبلغ فيه شأواً كبيراً .

\*\*\*

ولتيمور في مجال النقد الادبي ثلاث مقالات يفلب عليها الترجمة والتلخيص ، وقد اشار الى ذلك صراحة في خاتمة مقالاته عن « شاتوبريان » فنص على انها « معربة بتصرف كبير عن كتاب دوميك » (٣١) اما المقالات الاخران فنص الروائي الفرنسي بول آدم بمناسبة وفاته ، وعن ادمون روستان مؤلف « سيرانودوبرجراك » التي يصفها في المقال بانها « خير ما اخرج للناس في القرن العشرين ، بل خير ما اخرجته المذهب الرومانتيكي من يوم نشأته الى يومنا هذا » (٣٢) ولا شك ان هذا الاعجاب هو الذي دفعه لاختيار مؤلفها ليقوم بدور ممثل الاتهام في محاكمة مؤلفي المسرح المصري التي سنعرض لها فيما بعد .

ولا يمكن ان نمر على اختيار هذه الشخصيات الثلاث من الادب الفرنسي دون ان نلاحظ ان اثنين منهما من كبار ممثلي الرومانسية التي تشبعت بها روح تيمور وكتاباته ، وقد سبقنا الاشارة الى روستان ، اما « شاتوبريان » فقد اوجد - على حد تعبير مقال تيمور المأخوذ عن دوميك - « بما كتبه الاساس الاول للشعر الوجداني ولهذا ، اطلق عليه النقاد لقب مؤسس المذهب الرومانتيكي » (٣٣)

ولتيمور مقالان آخران لا نعهدهما من النقد الادبي الا من باب التجوز ، لانهما يعالجان موضوعين ثقافيين على هامش النقد الادبي ، وبأسلوب صحافي متسرع ، ولولا انهما يحملان وجهات نظر صائبة وراء تقديمية لما توقفنا عندهما .

في مقال « الافكار القديمة والحديثة » يدعو تيمور عشاق الكتب القديمة الى عدم تقديسها والاكتفاء بما جاء فيها من اراء وكأنها تنزيل الحكيم ، وان يفتحوا عقولهم للعلم وللافكار الجديدة لاننا « ان تمسكنا بالقديم كنا كمن يريد ان يوقف تيار العلم او كمن يتنحى عن العمل لسواه فيسبقه الى التحقيق والبحث قوم اخرون ويرجع هو وقومه القهقري امام اقدام الآخرين وانه لصار علينا في القرن العشرين ان لا نفيق من رفتنا الطويلة بعد ما راينا ما ضحاه الفريسيون في سبيل احياء العلوم وتحقيق كل غامض فيها » . (٣٤)

ويمكن ان نعتبر المقال الثاني « سر اسرار ناخر المصريين » استهزاء وتطويراً للفكرة السابقة ، فهو شيخ ثري ظل طوال شهر رمضان لا يكف عن قراءة احاديث الرسول مع صديق له ، فلما اتيج المكاتب ان يعادته سأل عما افاده من قراءة الاحاديث مما « يعزز بعض اراء النحويين » او « نظريات تتقن او تدحض بعض نظريات علم الاجتماع » او « سياسة الامم » ، فلم يحظ من الرجل سوى بقوله :

« نحن نقرأها يا ولدي على بركة الله » (٣٥)

وينتقل تيمور بعد ذلك الى رسم الصورة المقابلة المناقضة لمشرق اوروبي اشيب قدم الى مصر خصيصاً بحثاً عن كتاب عربي قديم فسي امراض العيون لينشره على الناس خدمة لتاريخ العلم ، ثم يختتم المقال بهذه العبارة :

« لعل بكتابة هذه الخاطرة اشرح لابناء وطني سرا من اسرار تاخر المصريين » (٣٦)

فيقدم بذلك دعوة ، قد لا تخلو من سذاجة في العرض ، ولكنها جادة ومخلصة بلا ريب ، لاعادة النظر في تراثنا الديني والعلمي ، ودراسة ما فيه من عناصر الاصاله والتقدم ، ونشره على العالمين وعلم

وفي هذا المقال الاخير تنبه تيمور الى ان الشعر أسلوب وروح قبل ان يكون اوزاناً وقوافي ، وان من الشعر ما قد يحوي من روح الشعر الاكثر من كثير من الابيات الموزونة المنظومة :

« ... لا نرى فيما كتبه جبران افندي من نثر وشعر غير قصائد خيالية أوحاها اليه خياله الراقى وروحته المارة المتمردة فهو في نظرنا شاعر وما نثره المتداول بين ايدينا الا قصائد منثورة لم يجاره فيها شاعر اخر » (٣٥) .

وللقال تيمور عن جبران اهمية خاصة اذ يقول في تقييم كتابه « المواقب » :

« .. لا نبالغ في القول لو قلنا ان الكتاب هو خيرة ما اخرج للناس في عهدنا الحاضر ففيه تتجلى عبقرية جبران وفيه نسمع صراخ وحيه القادر ، ذلك الوحي الالهي المتورد الذي ظهر لنا في هذا الكتاب ساخطاً على قوانين البشر على لسان الفتى ابن القاب بعد ان يشرحه ويحللها على لسان الشيخ ، شيخ المدينة .  
فجبران كتب لنا هذا الكتاب منتهجاً خطة جديدة في اسلوبه الشعري وشارحاً لنا افكاراً فلسفية جديدة ايضاً ، ولقد نجح نجاحاً كبيراً يقبضه عليه كل اديب » (٣٦)

وهذا حديث لا يمكن ان يصدر عن عقلية متعصبة (٣٧) ، ولا من كاتب يدعو الى انفلاق عنصري كما يحلو للبعض ان يفسر دعونه الملح لتأكيد الشخصية المصرية في الادب والفن وكل مجالات الحياة . فتأكيد ملامح الشخصية المحلية لا يتعارض في وجدان محمد تيمور مع الانفتاح على بقية ارجاء الوطن العربي الكبير ، والا ما وجد في قلمه مداداً يعبر به عن هذا الاعجاب الكبير بكاتب لبناني كجبران .

\*\*\*

وفي سنة ١٩١٧ صدر قرار باعادة تشكيل مجمع اللغة العربية ، وكان نشاطه قد توقف بعد تشكيله الاول سنة ١٨٩٢ ، فكتب محمد تيمور مقاله الثالث الهام في مجال النقد الادبي ، فعرض فيه اهم مشكلات اللغة العربية والحلول المقترحة لها في محاولة لتحديد مهام هذا المجمع ، ثم ادلى بعدد من الآراء النافعة الجادة التي تدل على عمق ثقافته وفهمه السليم المتطور لوظيفة اللغة وصلتها الوثيقة بالحياة ومما قاله بالنسبة لمشكلات المصطلحات الاجنبية :

« اما مسألة الالفاظ الجديدة العلمية التي نخلو منها اللغة العربية فامامنا باب الاشتقاق وباب التعريب وعندنا من الكلمات القديمة المهجورة ما يصح ان نطلقه على كل لفظ جديد لا نجد له مرادفاً عربياً . على انسي لا اريد ان نأبى استعمال اللفظ الافرنجي اذا صقله اللسان وفي القرآن دليل ساطع على صحة قلبي اذ فيه من الالفاظ الفارسية ما يسوغ استعمال اللفظ الافرنجي وليس يعار على اللغة العربية ان كانت اغنى اللغات واوسعها ان تدخل فيها الالفاظ الجديدة الافرنجية او ما من لغة حية قائمة بنفسها دون احتياجها لمعونة اللغات الاخرى . وعلام نقف امام اللفظ الافرنجي نعادي ونأبى استعماله بعد ان صقله اللسان . اللغة هي ما يتكلم به اللسان فلماذا نستعمل المهجور ونأبى استعمال اللفظ السهل ان كان افرنجياً » (٣٨)

وبمضي ليحذر المجمع اللغوي من الوقوع في شرك الكلمات الصعبة المهجورة التي يابها الذوق العام فيقول :

« اننا لا افول بهجر الالفاظ القديمة ويا حبذا لو بحثنا عنها وعرضناها على الكتاب والجمهور فان صادفت استحساناً استعملت وان مجها الذوق اهلكت . فواجب المجمع العلمي حيال ذلك ان ينتقي اللفظ الذي يرضاه الجمهور والا اعرض الناس عن الفاظه وكان بلا فائدة ولا نفع » (٣٩)

ثم تنبه محمد تيمور فيما يشبه الحدس الفني الصائب الى ان المجمع لا تصنع لغات الشعوب ولا تطورها ، وانما الذي يفعل ذلك

الاكتفاء بتدريد بعض نماذجه ثاليفات .

هذه المقالات الثماني ، رغم جودتها بشكل عام ، بل وامتياز بعضها لا تكفي لتكوين رصيد ناقد أدبي متميز المنهج والاسلوب بحيث تستحق كتاباته الدرس والتقييم فبعض هذه الكتابات مترجم او ملخص ، وبعضها الآخر ليس سوى امتدادا لآراء المدرسة الجديدة في نقد الشعر ، وان لم تخل مع ذلك من أصالة ونضج كما لاحظنا ، ولكن النقد العربي في تلك المرحلة كان قد عرف آراء ومناهج انضج واكثر تكاملا ، ومن ثم لم تمثل كتابات تيمور في النقد الادبي تيارا نقديا جديدا كما قلنا ، ولا كان لها اثر كبير في الحياة الادبية ، وانما اكتسبت كل اهميتها من كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي فهي التي منحت مكانه الرائد في النقد الادبي والفني ، ومن ثم اوجبت على الباحث دراسة مقالاته في النقد الادبي استكمالا لجهوده النقدية اما دوره الحقيقي والاصيل في النقد العربي واضافاته الهامة اليه فتتمثل في كتاباته عن المسرح

\*\*\*

### ثالثا : الناقد المسرحي

تزداد أهمية كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي حين نتعرف على الفراغ الكبير الذي سبقها في هذا المجال الفني الحيوي . فاذا كان مؤرخو المسرح العربي مجمعين على ان بدايته كانت عام ١٨٤٧ حين قدم مارون النقاش مسرحية « البخيل » فان ميدان النقد المسرحي ظل شامغا اكثر من نصف قرن الا من مقالات قليلة متناثرة يقلب على معظمها الطابع الوصفي والتاريخي ، ولا تكون حركة نقدية مؤثرة . وحين بدأت الصحافة المصرية بعد ذلك تولي المسرح قدرا من اهتمامها لم تزد على نشر اخباره وبعض المقالات الهزيلة ذات الاهداف الاعلانية السافرة .

« وحتى عام ١٩١٥ لم تكن قد تحددت بعد كلمة النقد المسرحي وان كان الاعلان المسرحي استطاع ان يقف على قدميه . وفي سنة ١٩١٨ انتهت الحرب العالمية الاولى وقد اكتسحت التمثيل من السوق موجة غاتية من الكباريات والصلالات التي انشئت لتزخر بالجنود الانجليز ، ولم تبق من فرق التمثيل الا فرقة جورج ابليس ، وفرقة اخرى يعمل فيها عزيز عيد ونجيب الريحاني وامين صدقي . . عند هذا العام فقط نستطيع ان نقف لنصيح بفرح : باننا قد وضعنا ايدينا على المقالات النقدية الاولى ، وفي هذا العام فقط - عام ١٩١٨ - نقابل اول شخصية عملاقة في الفن المسرحي ، الا وهي شخصية (محمد تيمور) الشاعر والممثل الهادي والكاظم المسرحي والناقد (٢٧) . وينسب زكي طليمات الى محمد تيمور تأسيس « حركة النقد المسرحي الصحيح » ويوضح ذلك بقوله :

« .. فانتقل النقد ( ان كان يصح ان ندعو ذلك النوع نقدا في معناه الكامل ) من صالات التدخين والبارات . بمدخل دور التمثيل الى صفحات الجرائد والمجلات . ليس ( تيمور ) اول من نقد في صحيفة ولكنه اول من كتب على علم باوضاع واصول الفن الذي تناوله بكتاباته . اقبل ما اسده ( تيمور ) الى هذه الحركة التي يحق ان تنتسب اليه باعظم واكبر قسط من تأسيسها انه حاول رفع النقد عن التحامل والتعيز ، عن حد ابداء الاحساس الشخصي فحسب ، فاصبحنا نقرأ ونسمع الى جانب ما كان يقذي عيوننا ويسك مسمعا من تهريف المتطفلة ووقاحة المتعنتة من خربي الذم ومسطحي الرؤوس جهلا ، جديدا تدعمه معرفة لا بأس بها ويعطره نفس مخلص ، لا يقف في اغلب جهاته عند المبدأ السوقي المبث للثقل للنقد (٢٨) »

وقد وصلتنا من كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي اربعون مقالة قسمها شقيقه - وناشر مؤلفاته في الوقت نفسه - محمود تيمور الى ثلاثة اقسام :

١ - نقده على الممثلين .

٢ - محاكمة المؤلفين الروائيين .

٣ - مقالات عامة عن تاريخ التمثيل . في فرنسا ومصر . (٢٩)  
غير اننا بعد دراسة هذه المقالات الاربعين نرى ان نستبعد منها مقالاته الاربع عن منشأ التمثيل في فرنسا رغم نفعها ، وذلك لانها ملخصة عن كتاب « دوميك » وغيره من الكتب الفرنسية (٣٠) ثم نقسم المقالات الست والثلاثين الباقية الى ثلاثة اقسام اخرى :

أ - مقالات في النقد النظري ، وعددها اربع هي : التمثيل الفني ، انواع الروايات الفنية ، انواع التمثيل الفني ، انواع التمثيل اللافني .

ب - مقالات في النقد التطبيقي ، وعددها ست عشرة هي : نقده لاربع مسرحيات مترجمة واجنبية ، التمثيل الفني واللافني ، اسباب نجاح التمثيل اللافني ، دبعة على التمثيل ، حوارياته الاربع في محاكمة مؤلفي المسرح ، بالاضافة الى خمسة تعقيبات على تعليقات اثارها مقالاته في نقد الممثلين .

ج - مقالات في التاريخ للمسرح المصري ، وعددها ست عشرة مقالة تضم : التمثيل في مصر ، المقالين الاول والثاني من محاكمات المؤلفين ، ثم مقالته في نقد الممثلين وهي ثلاث عشرة مقالة .

قد يكون هذا التقسيم اكثر دقة وموضوعية من التقسيم الاول . ولكنه يظل مع ذلك تقسيما تقريبا ، لتداخل بعض المقالات في اكثر من قسم من ناحية ، ولان طابع كتابات تيمور النقدية بشكل عام اقرب للخواطر والانطباعات منه للدراسات النقدية المستقصية وسنعرض فيما يلي لاهم الافكار التي اثارها في كل قسم من هذه الاقسام الثلاثة .

### أ - النقد النظري

اذا كان هدف تيمور من مقالاته الاربع عن منشأ التمثيل في فرنسا هو الاسهام في نشر الثقافة المسرحية والتعريف بتطور المسرح في بلد سبقنا في هذا المجال بمراحل بعيدة . فقد فعل ذلك وعينه على المسرح المصري الوليد فقال في مستهل هذه المقالات :

« ان الفرق كبير بين حالة التمثيل في ديارنا وفي فرنسا وليس فيما نقوله ما يدعوا للياس والقنوط اذ الفرق كبير ايضا بين حالة التمثيل في مصر قبل وفود ابليس وبعد وفوده فنحن نسير على سنة الارتقاء ومن سار على الدرب وصل » (٣١)

واذا كان قد استقى مادة مقالاته النظرية الاربع من نفس المعين الذي استقى منه مقالاته عن « منشأ التمثيل في فرنسا » ونعني به مراجع المسرح الفرنسي ، فقد اتجه بها نفس الاتجاه وبغالية اكبر ، وكان باعثه لكتابته رغبته الملحة في تدارك تدهور المسرح المصري عام ١٩١٩ والاسهام في اصلاحه وعلاجه .

وفي مقاله المعنون « دبعة على التمثيل » وقد نشره في اغسطس سنة ١٩١٩ ، يعبر عن اساه العميق لانحلال فرقة عزيز عيد ، وانصراف عبدالرحمن رشدي عن التمثيل الى المحاماة ، وسفر جورج ابليس الى سوريا ، وهجر محمد عبدالقدوس وزكي طليمات المسرح الى الاشتراك في استعراضات رخيصة ، ثم يختتم مقاله القصير بهذا الصرخة :

« انه والله لشديد على نفوسنا ان نقف في شهر واحد ابليس ورشدي وعيد وعبدالقدوس وطليمات وبواكيم . انه والله شديد على نفوسنا ان نلق بايدينا باب الروايات الفنية ونهرع الى ساحة ما يشابه قهوي الرقص في الازبكية . انه والله لشديد على نفوسنا ان يموت التمثيل في بلادنا ، استغفر الله بل ان نذبح التمثيل بيدنا بسكين حادة لا يتجو منها احد » (٣٢)

ولم يكتف تيمور بالصراخ والتبكي ، بل رأى ان من واجبه هو

ذات النظرية الاجتماعية ، والكوميدي الاخلاقية ، والكوميدي الدراماتيكي ، والكوميدي ذات النظرية الاجتماعية ، والكوميدي « (هيريويك) » او الكوميدي التاريخية ، ويعرف كل قسم ويمثل لسه بمؤلفات كبار كتاب المسرح الفرنسي .

اما اقسام التمثيل اللافتي فيعرف بها المقال النظري الرابع وهي : الميلودرام ، والجراوند جنيل ، والفودفيل والريفو . وواضح من هذه المصطلحات والتقسيمات والتعريفات والامثلة ان مصدرها جميعا كتابات النقاد الفرنسيين . غير ان يهور ينتقل فجأة فسي منتصف المقال الاخير من الحديث النظري الى تطبيقات على المسرح المصري ، فيكشف بذلك عن هدفه من كتابة هذه المقالات النظرية ، وهو كما قلنا من قبل نفهم خطى المسرح المصري ورده عن انحرافه فيدخل هذا القسم من المقال في مجال النقد التطبيقي .

ولا نخلو كتابات يهور الاخرى في النقد المسرحي من بعض الآراء النظرية يسوقها خلال نقده للممثلين او حديثه عن بعض المسرحيات ، ولكنها في جملتها لا تخرج عن هذه الآراء التي اخصنا الا في القليل النادر .

ومجمل القول في كتابات يهور النظرية في النقد المسرحي انها ضئيلة الحجم شديدة الاجاز والتعميم ، متأثرة بالنقد المسرحي الفرنسي ان لم تكن مأخوذة برمتها منه ، وان هدفه الحقيقي مسن كتابتها لا يزيد على التمهيد لما يريد من الدعوة الى اصلاح المسرح المصري وتوجيهه الوجهة الفنية السليمة .

### \*\*\* ب - النقد التطبيقي

رأينا كيف تحول يهور في منتصف مقاله من «انواع التمثيل اللافتي» من الحديث النظري الى التطبيق على المسرح المصري ، فيقول عن «الفودفيل» مثلا :

«وجدت على مسارحنا منه رواية «خلي بالك من اميلسي» و«ليلة الدخلة» وغيرها من روايات الفودفيل . اذ قل لي بالله اي درس يأخذه الجمهور من رواية لا يجد في مجموعها الا مفاجآت بين الخلية والزوجة وبين الوالد وخليلة ابنة وبين خلية الوالد وزوجة الولد . كل هذه مفاجآت غير معقولة ولكن المؤلف يأتي بها ليفضح الجمهور» (٤٨) . فيؤكد بذلك مرة اخرى الوظيفة الاجتماعية للمسرح ، ثم يفعل ذلك مرة اخرى في ختام المقال وهو يشرح اسباب تدهور التمثيل الفني في مصر فيقول :

«اول هذه الاسباب هو تهافت أجوافنا الفنية على تمثيل الروايات المترجمة التي لا يفهمها الشعب المصري ولا يرى فيها شيئا من اخلافة وعادته . ليس التمثيل هو ان تقدم للجمهور روايات افريقية قيمة ومحبوبة الوضع ولكن التمثيل هو ان تقدم للجمهور روايات تبحث في شؤونه العصرية ليأخذ منها درساً يستفيد منه ...» (٤٩) .

وهكذا أكد يهور بما لا يدع مجالاً للشك دور المسرح في تعليم الشعب وخدمته ، ولس في الوقت نفسه مبدأ مسرحيا هاما ، وهو ضرورة ارتباط المسرح الناجح المؤثر بحياة جمهوره ومشكلاته ، وهو مبدأ لم يتعلمه حتى اليوم كثيرون من مسرحييننا النابهين !

والسبب الثاني في تدهور التمثيل الفني - في رأي يهور - يتمثل في سوء ادارة الاجواق وبخل مديريها في الانفاق مع حرصهم الشديد على الربح .

اما السبب الثالث والأهم - في نظره - فهو «ان جمهورنا المصري ليس بالجمهور الفني بعد وانا لا اقصد بذلك انه بعيد عن الفن بعد الارض عن السماء ولكني اود ان اقول ان الاكثريه فيه لا تفكر في قيمة الروايات الفنية حق قدرها وهذا هو سر نجاح التمثيل اللافتي في بلادنا ...» (٥٠)

الكاتب المثقف الذي عشق المسرح وعرف الكثير من حقائقه وادعائه من خلال قراءاته وممارساته ومشاهداته في مسارح فرنسا ، ان يقوم بدور اكثر ايجابية لانقاذ المسرح المصري من تدهوره واعادته الى جادة الصواب ، فشرع عن ساعديه وبدأ يكتب سلسلة مقالاته عن «التمثيل الفني واللافتي» .

في المقال الاول وصف ما آل اليه التمثيل الفني امام زحف التمثيل اللافتي الهائل على يدي الريحاني وشرفطخ ، ولهذا اضفنا هذا المقال الى مقالات النقد التطبيقي لانه يشخص وضع المسرح المصري خلال تلك الازمة .

ولما كان يدرك ان اهم اسباب هذا التدهور المسرحي يتمثل في جهل الجمهور ، بل وغالبية المستغلين بالمسرح ، باصول فن التمثيل وافتقارهم الى مبادئ الثقافة المسرحية ، قد آلى على نفسه ان يقدم لهم هذه الاصول والمبادئ ليستند اليها بعد ذلك في تحديد المداء ووصف المصالح .

وهكذا بدأ يهور مقاله الثاني في هذه السلسلة بتعريف فن التمثيل على هذا النحو «.. هو ان يقع نظرك على حادثة من حوادث الحياة تود ان تشرحها لمواطنيك فلا تجد طريقه اقرب للعقل والقلب اي للادراك والشعور من ان تمثلها امامهم اي تمثيلها مرة اخرى امام اعينهم كما وفقت في المرة الاولى» (٤٣) .

وواضح ان هذا التعريف يأخذ بنظرية ارسطو في المحاكاة بعد تبسيطها ، ولكنه ما يلبث ان يضيف ان الهدف من محاكاة اي حادثة هو «اخذها درساً تريد ان تلقى على اهل بلدك بطريقة تخالف طريقة الروايات غير التمثيلية او الخطب والمحاضرات» (٤٤) فيؤكد بذلك تنبئه المبكر الى الوظيفة الاجتماعية للمسرح ، وفي كتاباته الاخرى اكثر من اشارة الى هذا التنبيه .

ويحدد المقال بعد ذلك خمسة عوامل لنجاح التمثيل او المحاكاة الفنية :

الاول : أشخاص يفعلون ويقولون افعالا واقوالا مطابقة للواقع الاصلية مع تحليل اخلاقهم .

والثاني : مراعاة الصبغة المحلية ، وهي الفكرة التي الح عليها كثيرا في كتاباته في النقد الادبي والمسرحي ، وهي فكرة ما زالت سليمة الى يومنا هذا لما نعرفه من ان الطريق الى عالية الفن لا بد ان يمر بصدق الطابع المحلي والقومي .

والعامل الثالث هو الموهبة الفنية والقدرة على بناء الرواية بصورة مشوقة بعيدة عن اثاره السام والملل .

والرابع : ان يعرف الكاتب طبيعته ان كانت حزينة او مرحة ولا يؤلف الا النوع الذي يلائمها .

والعامل الخامس هو ان لا نسير وراء تيار الغلظة والفجور او تيار المفاجآت والمدهشات لتجذب بهما قلوب الناس او قلوب من لا يهمهم من الحياة الا مضيق الوقت ..» (٥٥)

وبهذا يكون يهور قد قدم في هذا المقال الموجز تعريفا معقولا للمسرحية ولخص اهم عناصرها وعوامل نجاحها بتبسيط يتلاءم مع مستوى قرائه من ناحية ، ومع ما عرف عنه من عدم الميل للتعمق في البحث من ناحية اخرى .

وفي مقاله النظري الثاني يقسم الروايات الفنية الى قسمين عام «يصح تمثيله في اي بلد من البلاد كروايات الشاعر الفرنسي بيير كورنيل» (٤٦) وقسم خاص لا يلائم الا بيئة محلية بعينها . ولعل هذا التقسيم ان يتعارض مع ما اشترطه هذا الناقد فختتم مقاله بقوله ان هذا التقسيم «لا يشفي الفلة اما اذا نظرنا الى انواع الروايات الفنية من وجهة نظر اخرى قسمناها الى اقسام اخرى» (٤٧) وهذا ما يحققه في المقال التالي ، فيقسم الروايات الفنية الى التراجيدي والكوميدي الاخلاقية ، والكوميدي الدراماتيكي ، والكوميدي

وهذا السبب الأخير المتعلق بقصور جمهور المسرح المصري وجهله بقيمة الروايات الفنية يمثل إحدى الأفكار الرئيسية في كتابات تيمور في النقد المسرحي ، وقد ألح على تأكيدها في مواضع أخرى كثيرة من بينها قوله في مقاله عن نجيب الريحاني :

«ان سواد الجمهور المصري ما زال طفلا يميل الى ما يوافق مزاجه الصغير وعواطفه التي لم تحنكها التجارب وهذا النوع (يقصد الريفو) يلثم كثيرا مزاج الجمهور وعواطفه» (٥١) .

وعلى أساس هذه الفكرة يضع تيمور اقتراحه بالعلاج الذي يراه لتنفيذ التمثيل الفني ، فيقول في المقال الأخير من سلسلة «التمثيل الفني واللافني» ، وعنوانه «أسباب نجاح التمثيل اللافني» :

«لقد لمسنا الداء بيدنا وعرفنا ان منشأه الوحيد هو الجمهور ، والجمهور لا يقبل الا على الروايات اللافنية فالجمهور في يد الاجواق اللافنية ، ومن طريق هذه الاجواق يسهل علينا ان نقوده ونسير معه الى الفن اي انه من واجبا ان نطالب مديري الاجواق اللافنية ان يبدلوا في رواياتهم قليلا الى ان يصلوا تدريجيا الى الفن . وقد سرنا ما سمعناه عن نجيب افندي الريحاني انه سيخرج على المسرح نوعا جديدا يمزجه بموافك تمثيلية عديدة وسرنا ايضا عزمه الاكيد على ان يندرج بالجمهور من حال الى حال الى ان يصل الى الفن ...» (٥٢)

وسيطر هذا العلاج لازمة المسرح المصري على تفكير تيمور فظل يلح على ضرورة التطور التدريجي بجمهور المسرح من اللان الى شبه الفن ثم الفن الصحيح ، وفسر السر في تعلق الجمهور بسلامة حجازي بانه اتاه «بما يوافق امياله ولم يخرج به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة التي رسمها الجمهور لنفسه» ... وهو الذي «هياه لاستقبال الفن الصحيح الذي ما زلنا نتخبط لتحقيقه» (٥٣)

وفي مقاله عن عزيز عيد يروي هذه الفكرة نفسها على لسانه حتى لنتأكد انه هو الذي اوحى بها اليه ، يقول على لسان عزيز عيد: «لقد عاكستني الظروف فلم انجح ولكني ساعيد انكرة وابدا بالفودفيل الافرنسي حتى اذا شعرت بميل الجمهور قدمت له رواية من نوع الفودفيل المصري ثم رواية بين الفودفيل والكوميدي فاذا استحسن الجمهور عملي اخرجت له الكوميدي المصرية وبهذا اكون قد وصلت لتحقيق ذلك الامل الكبير بل ذلك الخيال الغريب البعيد» (٥٤) وفي ختام مقاله القصير عن التمثيل في مصر ، يطالب تيمور الريحاني باتباع الخطة نفسها :

«ما ضر الريحاني لو بدّل قليلا من نوع رواياته ، وتحول عن تلك الروايات التي لا نرى فيها غير مجموعة من الحان السوق . ما ضره لو قدم لنا نوعا يجمع بين الفن واللان ثم يسير في طريق التغيير والتبديل الى ان يصل الى الفن الصحيح» (٥٥)

ولو اننا تتبعنا المسرحيات الثلاث الاولى التي كتبها محمد تيمور نفسه لوجدناها تنتهج الخطة نفسها تقريبا ، فلقد ألف مسرحيته الاولى «المصفور في القفص» سنة ١٩١٨ باللغة العربية الفصحى ، ولكنه خشي الا يستجيب الجمهور له فحولها الى العامية ، ورغم ذلك فلم ينجح بسبب تدهور التمثيل الجدي وفنتذ (٥٦) « فانصرف عن التأليف الى النقد المسرحي بعض الوقت قبل ان يقدم على محاولته المسرحية الثانية وهي الكوميديا الشعبية «عبد الستار افندي» فحققت فدرا معقولا من النجاح ، « ولكنهما لم تستطع الثبات طويلا ... لخلوها من الايلان والخلاعة ولاقبال الجمهور عامة على المسارح الهزلية بشصف زائد ... » (٥٧)

وانصرف تيمور مرة أخرى الى النقد والتمثيل ، ولكنه ما لبث ان اشفق على انحدار مستوى المسرح المصري ، فرأى ان يبذل جهدا آخر في محاولة توجيهه الوجهة السليمة ، فأنجبه هذه المرة الى المسرح الهزلي وبدأ يعمل له ، وما دفعه الى ذلك غير الجمهور الطفل الذي لم يكن يرضى الا بالهزل والمجون . فاضطر تيمور ان يرضيه وهو يسمى

رويدا لتهديبه وتحويله لانه انما كان غرضه الاساسي وضع روايات هزلية راقية يتوخى فيها بعض اصول الفن مفعمة بالالان ثم يندرج الجمهور رويدا الى الكوميدي الفني الراقي ثم الكوميدي وهلم جرا . وكان بدء عمله رواية «العشرة الطيبة» (٥٧) .

وهكذا لم يكتف تيمور بالدعوة النظرية الى التدرج بوعي الجمهور من اللان الى شبه الفن فالان ، بل حاول ان يطبق ذلك عمليا فسي تأليفاته المسرحية .

ولا يقر زكي طليمات في مقدمته هذه الخطة : «لومع اكباري هذه الخطة اختلف مع واضعها في نقطة واحدة . يريد ان يسير بالجمهور من الفوضى التمثيلية الى شبه الفن وما هو هذا (شبه الفن) ؟ لا ادري . هناك شيء (فني) وآخر (غير فني) ولا اعرف وسطا بينهما» (٥٨) .

ولقد تكفلت الايام باجابه طليمات على تساؤله حين اضطر فسي الاربعينات الى تقديم بعض الاوبرينات الخفيفة والهزليات المكتسبة في الفرقة القومية ليجتذب اليها الجمهور المعرض عن روائع المسرح العالي !



ومما يستلفت النظر في كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي التطبيقي انه لم يتعرض بالنقد الا لاربع مسرحيات ، اثنتين مترجمتين واثنتين فرنسييتين قدمت الاولى فرقة الكوميدي فرانسيز في فرنسا ، والاخرى قدمت فرقة فرنسية بالقاهرة . والمقالان الاخيران قصيران لا يكادان يتجاوزان التعريف السريع بمؤلف كل من المسرحيتين لسم تقديم ملخص موجز لهما .

اما المقالان الاول والثاني فاطول كثيرا واقرب الى مفهوم النقد المسرحي السليم . اذ يبدأ كل منهما بالتعريف بمؤلف المسرحية ، وبنوعها ، ثم يلخصها ويحللها ويعرف بشخصياتها الرئيسية واداء الممثلين لها بشيء من التفصيل الدقيق .

وفي المقالة الاولى ، وهي عن مسرحية «ريشليو» للورد ليتون ، يهتم بالتعريف بتاريخ الشخصية وتكوينها النفسي والجسماني ، ليري مدى ملائمة الممثل ، وهو هنا جورج ابيض ، لادائها ومدى نجاحه في تجسيدها ، وتلك ناحية اهتم بها تيمور كثيرا في كتاباته .

واذا كنا قد اصفنا مقالات محمد تيمور في نقد الممثلين السلي جهوده في التاريخ للمسرح المصري لقلبة الطابع التاريخي عليها ، فهي لم تخل مع ذلك من آراء نقدية تطبيقية في بعض المسرحيات وفي اداء اولئك الممثلين لادوارهم فيها .

وقد اثارت هذه المقالات عدة تعليقات عقب عليها تيمور بخمسة ردود اكد فيها آراءه النظرية في المسرح وخطته التي يراها لمعالجة تدهوره وانحرفه ، واستشهد كثيرا باوضاع المسرح المصري ، كما ألمح الى بعض المسرحيات المؤلفة والمترجمة التي قدمت على خشبة المسرح المصري في تلك الفترة وأبدى رأيه فيها وفي اداء ممثليها وغير ذلك ، مما كان له اثره الواضح في تنشيط الحركة المسرحية ونشر الوعي المسرحي السليم بين الجماهير .



ويبدو ان اشتغاله بالتأليف المسرحي قد جعله يتخرج من نقد اعمال زملائه المؤلفين التلا بساء تفسير آرائه بعامل المنافسة وخاصة وأن الهيئة المسرحية وقتذاك لم تكن قد الفت تقبل النقد بروح رياضية سمحة ، وما زالت كذلك الى اليوم ، غير ان حرصه على تفسيءم الحركة المسرحية جعله يبتكر شكل المحاكمات الفنية ليقول رأيه فسي جميع مؤلفي عصره ومترجميه ، ويسجل مزاياهم ونواقصهم من خلال هذا الشكل الرح المحبب :

«انقدم للقراء بنشر هذه القصة الخيلية بعد ان ترددت كثيرا في نشرها خشية اغصاب اخواني الممثلين واصدقائي المؤلفين . لسم



قصوره احسن ما كتب عن المسرح عندنا وسيجد الخلف فيها صورة لحالة التمثيل سيما في العشر السنين الاخيرة» (٦٢) .

وتمثل مقالات تيمور في نقد الممثلين اكبر نسمة من كتاباته في النقد المسرحي ، وهي لا تخلو من نقد تطبيقي لاساليب الممثلين في الاداء ولتجسيدهم لادوار بعينها ولبعض عيوبهم الاخلاقية كالكسل والتهاون في حفظ الادوار ودراستها ... ولكن يظل الطابع الغالب على هذه المقالات هو التاريخ لهؤلاء الممثلين والتعريف بشخصياتهم ومراحل تطوره الفني واهم الادوار التي ادوها . ولما كان من بين هؤلاء الممثلين الثلاثة عشر جميع اصحاب الفرق المسرحية ومديريها من سلامة حجازي حتى عبدالرحمن رشدي وبرزممثلها وممثلاتها ، فان التاريخ لهم ولمختلف اطوارهم وادوارهم ليس في حقيقة الامر الا تاريخا مفصلا للمسرح المصري في تلك الفترة .

وكذلك تغلب صفة التاريخ على المقالين الاول والثاني من محاكمات مؤلفي المسرح ، اذ تصور فيهما بحث سلامة حجازي ومحمود حبيب واحمد ابي العدل وغيرهم من كبار الممثلين الراحلين السى الحياة ، واجرى على سنتهم بعض الحقائق المتعلقة بنشاطهم الفني ، وجعلهم يبدون آراءهم في بعض الفنانين الاحياء واعمالهم المسرحية . والحق ان الطابع الغالب على معظم كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي هو طابع التاريخ والتسجيل ، بحيث لا تخلو مقالة من مقالته عن حقائق تفيد مؤرخ المسرح ، واليوم وبعد مرور اكثر من نصف قرن على وفاته أصبحت كتاباته في النقد المسرحي كلها جزءا ثميناً من تاريخ المسرح المصري ومرجعا من اهم مراجعه .

★ ★ ★

وتبقى بضع ملاحظات حول اسلوب محمد تيمور في النقد المسرحي بشكل عام وهو يمثل - كما رأينا - الجانب الاكبر من كتاباته النقدية . لقد أخذ عليه زكي ظليمات افتقاره الى بعض الصفات الواجب توافرها في الناقد الكبير كالجرأة الفاعقة والصراحة التي لا تنقيد بظروف ولا يخنقها غبار المناصلة ، وكذلك كان يحتاج في رأيه الى مزيد من التعمق في التفكير والصبر على البحث ومراجعة ما يخطر بباله من اراء ومحاولة تفسيرها وتبريرها . (٦٣)

وزكي ظليمات محق فيما ذهب اليه بلا ريب ، ولكن من حق محمد تيمور علينا ان نذكر له بعض موافق الشجاعة والصراحة بل والجرأة النادرة بالقياس الى عصره ، ومثل لذلك بمقاله عن آل عكاشه الذي وصفهم في مستهله بانهم « قوم لا ترى فيهم غير خيالة صمورة مشوهة من صور الفن الصحيح » (٦٤) ثم اضاف :

« اول عيوب آل عكاشه الجهل المطبق باسرار الفن فهم بلا نزاع معذرون في الروايات السقيمة التي يخرجونها لانهم لا يعلمون ان كانت هذه الروايات فنية او غير فنية .. وناني عيوبهم انهم غير اكفائالتمثيل ولا ادري لماذا يقف الثلاثة على المسرح وقد اتبعت لهم الايام عسدم صلاحيتهم لذلك .. (٦٥)

فهل بعد ذلك صراحة وجرأة في ابداء الرأي ؟ ولن تعوزنا امثلة اخرى غير قليلة على هذه الظاهرة في كتابات تيمور النقدية . واذا اخذنا عليه غلبة الحماسة العاطفية وميله للتعميم الشديد في بعض احكامه كقوله عن جورج ابيض في دوري « مكبت » و « كين » انه « بلغ الفاية التي لم يصل اليها ممثل قبله .. » (٦٦) ووصفه للممثلة ميلاديان بانها « اكبر تراجيدية فسي مصر » .. و « ميلاديان هي التراجيدي والتراجيدي هي ميلاديان » (٦٧) فاننا يجب ان نذكر له الى جانب ذلك تواضعه وصدقه وحرصه على الحقيقة وبذمه عن القصور : « اكتب هذا المقال .. فان اصبت اكون قد بلغت امنيتي وأن اخطأت فلست اول من أخطأ .. » (٦٨)

ثم استعداده للاعتراف بالخطأ متى نبه اليه واحساسه بنقص مقالاته وحاجته الى استكمالها في كتاب يجمعها فيه :

اقصد اهانة احد منهم وحاشا ان افعل ذلك ، بل اني اجل كل مؤلف وممثل عن ان يسرب لرأسه هذا الرأي الضئيل . ولكنني اردت تقليد كتاب الغرب الهزليين فيما يكتبون عن شخصيات اصدقائهم وأماننا مجلاتهم وجرائدهم شهد بذلك . لهذا استحلخ اخواني المؤلفين والممثلين ان لا تزعمهم هذه القصة . وأن لا يروا فيها الا صمورة هزلية أمل ان يدخل السرور على قلوبهم ... وأمل ايضا اذا قابلت احدا منهم في الطريق الا يقابلني الا بوجه بشوش لاني لا اكنم الفراء قد تأملت كثيرا بعد كتابة مقالاتي عن الممثلين . وذلك لما كنت القاهم من اخواني ابناء الفن من الاعراض .. » (٥٩)

وقارئ هذه المحاكمات يدرك على الفور صدق ما قاله محمود تيمور عنها من ان شقيقه كان فيها « يهزل ولا يقول الا حقا .. » (٦٠) فقد وفق الى رسم صور كاريكاتيرية بديعة لحشد كبير من رجال المسرح المعاصرين له والسابقين عليه . ومكنته موهبته المسرحية الخصبية من ان يدير بينهم حوارا ممتعا ضمنه الكثير من الحقائق والانتقادات الهامة نجح في اذابتها وسط هذا الاطار المرح الضاحك ، وان لم يقدر له ان ينجز من هذه المحاكمات سوى اربع فقط في حين انه خطط لتقديم كل مؤلفي عصره و مترجميه لمنصة القضاء ، وحشدهم بالفعل في ففص الانهام .

اما اشارته الى انه يقلد في هذه المحاكمات كتاب الغرب الهزليين فلا تدلنا عن يقصده منهم ، ولا نعرف نماذج معاصرة لهذا النوع من المحاكمات الفنية والنموذج الوحيد الذي نعرف هو مسرحية « الضفادع » لرب الملهاة الاغريقية ارستوفايز فقد حاكم فيها بمثل هذا الاسلوب الساخر المرح الثلاثة الكبار في تاريخ المأساة اليونانية : ايسخيلوس وسوفوكليس ، ويوريبيديس ، ووضع مسرحياتهم في ميزان التراجيديا ليرى ايها ترجح كفته ..

ولقد فتح تيمور بهذه المحاكمات الفنية بابا جديدا في النقد الفني في الصحافة العربية ترسم خطاه بعد ذلك عديد من النقاد الفنيين .

ومن اهم الآراء النقدية التي سافها في هذه المحاكمات علم تشجيعه للاقتباس ، ودعوته لتأليف المسرحيات الاجتماعية الهادفة ، وتفصيله لكتابة المسرحيات الاجتماعية باللهجة العامية المهدبة على الخلط بين الفصحى والعامية في مسرحية واحدة ، ودعوة المؤلفين الى العناية بالتحليل النفسي والاخلاقي للشخصيات ، والتمهل في التاليف حتى تخرج المسرحيات رفيعة المستوى .

\*\*\*

## ج - التاريخ للمسرح المصري

يخوي مقال تيمور المعنون « التمثيل في مصر » معلومات قيمة عن تاريخ المسرح العربي في مصر ، وقد قسمه الى اربعة اطوار :

- الشاميون .

- سلامة حجازي مع اسكندر فرج .

- انفصال سلامة حجازي عن اسكندر فرج وعمله بمفرده .

- رجوع جورج ابيض من فرنسا وعمل عبد الرحمن رشدي معه .

- مرحلة الانحراف الاخيرة عن طريق الفن الصحيح على يدي

الريحاني والكسار .

ويسمي زكي ظليمات هذه المقالة « عجالة تافهة في تاريخ المسرح ببلادنا » (٦١) ، وهو محق بلا ريب ، ولكنها تظل كبيرة القيمة مع ذلك لافتقارنا الى المراجع والابحاث التي تؤرخ لمسرحنا تاريخا عميقا مفصلا ، وهذا ما دعا الدكتور محمد مندور الى الاستشهاد بنص هذه المقالة كاملا في كتابه « المسرح النشري » .

وزكي ظليمات نفسه رغم ماخذه الكثيرة على المقالة يعود ليقول :

« ان ما خلفه (تيمور) من الكتابات لا يزال حتى الساعة رغم

« .. وأنا وافق الكاتب الفاضل على اني نسيت ذكر بعض مواهب ابيض التمثيلية . وذلك عن حسن نية ولم اقصد بذلك الحط من قيمة ابيض .. واني اعد الكاتب الفاضل بان اذكر كل ذلك في الكتاب الذي ساظهره قريبا عن جميع الممثلين .. » (٦٩)

وكذلك حبه الشديد للفنانين وفرحته الفائرة بما يحققونه من نجاحات كقوله في ختام حديثه عن بشارة يواكيم في دور لويس الثالث عشر في مسرحية « ريشيليو » .

انهى الشاب المجد والممثل الفادر من صميم قلبي واضمئسه لصدري وان كنت لم أتشرف بعد بمعرفته ولكن الفن يربط الرجل بالرجل قبل ان يتعارفا .. » (٧٠)

★ ★ ★

بعد هذا الاستعراض لآراء محمد تيمور في النقد الادبي والمسرحي لا بد ان نعود لمحاولة الاجابة على السؤال الذي طرحناه من قبل حول قيمة كتاباته النقدية بشكل عام ، وهل حققت ما اوجت بسسه استعداداته ومكونات ثقافته .. اي هل هي كافية لتجعل منه ذلك النافذ الكبير الذي توقعناه ؟

اعتقد اننا اصبحنا الان في موقف يسمح لنا بالاجابة على هذا السؤال بالنفي دون ان نجور على الحق ، وان كانت هذه الاجابة لا تسلبه بطبيعة الحال صفة الريادة في النقد المسرحي وحده بالقياس الى الفراغ الكبير في هذا المجال في عصره وبعد وفاته بسنوات غير قليلة .

غير ان هذه الاجابة لكي تتسم بالامانة والانصاف لا بد ان يصحبها توضيح لاهم المواقف التي حالت بينه وبين بلوغ هذه المكانة ، ولقد المحنا من قبل الى بعضها ، ولكننا نعود الى ذكرها هنا مجتمعة مع غيرها من المواقف :

اولا : وفاته في سن التاسعة والعشرين اي قبل ان يصل الى سن النضج العقلي والوجداني ، وقبل ان تتاح له فرصة تجويد ادواته النقدية عن طريق الممارسة الطويلة وتعدد التجارب .

ثانيا : قصر الفترة التي كتب فيها هذا الانتاج الفني الوفير اذ لم تكسب تتجاوز السنوات الثلاث الاخيرة من حياته .

ثالثا : تشتت جهوده بين أكثر من ميدان فني ممثلا وكاتب مسرحيا وناقدا ادبيا ومسرحيا وشاعرا وكاتبا اجتماعيا وقصصيا وروائيا .. في محاولة لاهتة لملء ما يحسه من فراغ كبير في كل هذه الميادين بأسرع ما يستطيع لكانه كان يستشعر - شأن قصار العمر - قرب النهاية بفعل حدس غريزي مبهم .

رابعا : طبيعته الفنية الغالبة ومزاجه العصبي الملول الذي لا يطيق الصبر طويلا على عمل واحد . وكلها صفات تتعارض جذريا مع طبيعة عمل الناقد المتخصص . وهناك أكثر من دلالة تشير الى انه لم يمارس النقد الا مضطرا مدفوعا بغيرته على الفن الذي ملك عليه فؤاده ، فهو يقول في إحدى مقالاته :

« كتبت شيئا عن ( هملت ) ثم قابلني صديقي حامد افندي الصميدي واخبرني انه سينتقد جميع الروايات التي ستخرجها الاجواق في هذا العام على مسرح الاوبرا فاكثفت بما كتب ومزقت ما كتبت ثم قابلته مرة اخرى منذ يومين ورأيت أنه قد عزم على ان لا يخوض غمار النقد فقلت الى عملي القديم واليوم ابدأ بنقد ( ريشيليو ) .. » (٧١)

ويقول زكي طليمات :

« شغل ( تيمور ) شغفه ليكون ممثلا عن الكتابة للمسرح في الدور

الاول لدخوله عالم التمثيل عقب رجوعه من فرنسا - وحسنا فصل - وارجح انه ما كان ليزج بنفسه في حومة النقد الى هذا الحد ويأتينا بكل هذا الحصول لو ان الطريق كان ممهدا الى امنيته الكبرى وهي ان يقدم ممثلا زعيما . حادنان شحذا قلمه قبسل الاوان ليؤرخ للمسرح وينتقد نوظيفة السراي واباحة التمثيل الهزلي (٧٢) .

خامسا : تخلف البيئة الفنية في زمنه مما اضطره الى بذل جهد كبير في شرح الاوليات والحرص على التبسيط من ناحية ، وحمله غير قليل من العنت والاعراض لعدم تقبل الفنانين للنقد بروح رياضية سمحة ، وتلك نقيسة ما زالت قائمة بنفس حجمها في حياتنا الفنية الى اليوم ، بل لعلها تضخمت .

سادسا : طبيعة المقالات الصحفية السريعة التي ضمنها كل آرائه النقدية فلم يتح له ان يؤلف كتابا او بحثا مستفيضا لمجلة متخصصة .

سابعا واخيرا : خلو حقل النقد من محاولات سابقة عليه تستحق الذكر وبالتالي من تقاليد واسس راسخة يقيم عليها كتاباته ويستند اليها في آرائه . فكان عليه ان يشق الطريق ويضع الاسس ويوضح المعالم لمن يأتي بعده . وهذا بالضبط ما فعله في اكثر من مجال فني غير النقد المسرحي ، بالرغم من كل هذه العقبات .. ومن اجل ذلك نحتفي به ونهتم بدراسة كتاباته في مختلف المجالات باعتباره رائدا من طليعة رواد المقالة والقصة والمسرحية والنقد في ادبنا الحديث .

فؤاد دواره

## المصادر

(١) مؤلفات محمد تيمور ، الجزء الثاني ( حياتنا التمثيلية ) مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٩٢٢ ، مقدمه زكي طليمات ، ص ٦

(٢) مؤلفات محمد تيمور . الجزء الاول ( وميض الروح ) مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٩٢٢ . مقدمه محمود تيمور ص ١٣ .

(٣) حياتنا التمثيلية ، مقدمه زكي طليمات ، ص ١٦

(٤) المصدر السابق ، المقدمة ص ١٣

(٥) المصدر السابق ، المقدمة ص ٧

(٦) المصدر السابق ، المقدمة ص ٧١٦

(٧) المصدر السابق المقدمة ص ٢٤

(٨) وميض الروح . مقدمه محمود تيمور ص ٤١ ، ٤٣

(٩) المصدر السابق ج ١ ص ٤١٨ ، ٤١٩

(١٠) المصدر السابق ص ص ٣٨٥ - ٣٨٨ .

(١١) المصدر السابق مقدمة محمود تيمور ص ١٦

(١٢) المصدر السابق ، المقدمة ص ١٧

(١٣) د . حسين فوزي : سيد درويش ، الموسيقى العبقري والزعيم الوطني ، جمعية اصداقاء سيد درويش ، ص ٣ ( وهي نص الكلمة التي القاها المؤلف في الاذاعة في ١٥-٩-١٩٤٩ )

(١٤) مؤلفات محمد تيمور ، ج ١ مقدمة محمود تيمور ص ١٦

(١٥) يحيى حقي : فجر القصة المصرية ، وزارة الثقافة المصرية .

( المكتبة الثقافية : ٦ ) ، ص ٥٩ - ٦٠

(١٦) حياتنا التمثيلية : ص ١٤٥

(١٧) د. صالح احمد العلي وآخرون : الادب العربي في اثار الدارسين ، بيروت . دار العلم للملايين ، ١٩٦١ ، الفصل العاشر : الفنون الادبية للدكتور محمد يوسف نجم، ص ٢٢٣ ٣٢٤

(٢٧) حياتنا التمثيلية ص ٢٤ وعن تأكيده لفكرة الطابع القومي في السرح ، راجع : ص ص ٧٤ ، ٧٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٦١ ، ١٧٠ ، ١٦٤

- (٤٨) و(٤٩) ص ٤١ ، ٤٢  
(٥٠) حياتنا التمثيلية ، ص ٤٢  
(٥١) حياتنا التمثيلية ، ص ١١٩ ، وراجع ايضا : ص ص ٢٢ ، ٢٥ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ٢٥٧ حيث ترددت الفكرة نفسها باساليب مختلفة .  
(٥٢) حياتنا التمثيلية ، ص ٤٣ ، ٤٤  
(٥٣) حياتنا التمثيلية ، ص ١٢٩  
(٥٤) حياتنا التمثيلية ، ص ١٦٢  
(٥٥) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٦  
(٥٦) « وميض الروح » ، المقدمة ص ٢١  
(٥٧) وميض الروح ، ص ٢٦ ، ٢٧  
(٥٨) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٦٠  
(٥٩) حياتنا التمثيلية ، ص ٤١  
(٦٠) وميض الروح ، المقدمة ص ٥٠  
(٦١) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ص ٦٣  
(٦٢) حياتنا التمثيلية ، ص ٦٤  
(٦٣) حياتنا التمثيلية ص ص ٦٥ ، ٦٨  
(٦٤) حياتنا التمثيلية ص ١٩٨  
(٦٥) حياتنا التمثيلية ص ٢٠٠  
(٦٦) حياتنا التمثيلية ص ١٤٢  
(٦٧) حياتنا التمثيلية ص ١٨٧  
(٦٨) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٧٥  
(٦٩) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٥٨  
(٧٠) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٨٠  
(٧١) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٧٥  
(٧٢) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٥٥ ، ٥٦

- (١٨) وميض الروح ، ص ٩١  
(١٩) وميض الروح ، ص ٢٠٣  
(٢٠) وميض الروح ، ص ١٩٦  
(٢١) وميض الروح ، ص ٢٠٥  
(٢٢) وميض الروح ، ص ٢٠٦  
(٢٣) وميض الروح ، ص ١٩٤  
(٢٤) وميض الروح ، ص ١٩٥  
(٢٥) وميض الروح ، ص ١٩٤  
(٢٦) وميض الروح ، ص ١٩٩

(٢٧) من بين من وجهوا هذه التهمة لتيصور كاتب رد على نفسه لجورج ابيش في مقاله نشرته مجلة المنبر في ٨ سبتمبر ١٩١٨ ووقع مقاله ( محب للفنون ) وقد جاء في رد تيصور عليه : « يرمى الكاتب المصري بانه متعصب ضد اخيه السوري . والمصري هو اول من قام بتكريم جورج ابيش في نادي المدارس العليا ، بل المصري هو الذي يتغنى بمدح السوري معترفا بفضلله وادبه بل بجميله على المصريين . وهل بين المصريين رجل يقول ان جورج لم ينقل الى مصر الطريقة التمثيلية الجديدة ، واظن انه لا يغرب عن فكر الكاتب الفاضل ان جورج تعلم في اوربا على حساب المصريين ، فالمصري ياسيني الفاضل يحب اخاه السوري ويعترف بفضلله ولهذا يكتسب الكتاب المصريون المقالات عن جورج منتقدين عمله مسدين النصائح اليه ...»

( حياتنا التمثيلية ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ )

- (٢٨) وميض الروح ، ص ١٧٥  
(٢٩) وميض الروح ، ص ١٧٥ - ١٧٦  
(٣٠) وميض الروح ، ص ١٧٦  
(٣١) وميض الروح ، ص ٢١٠  
(٣٢) وميض الروح ، ص ٢٠٨  
(٣٣) وميض الروح ، ص ٢١٤  
(٣٤) وميض الروح ، ص ١٧٢  
(٣٥) وميض الروح ، ص ٣٧١  
(٣٦) وميض الروح ، ص ٣٧٢  
(٣٧) صلاح حسني عبدالعزيز : محمد عبدالمجيد حلمي كناقد مسرحي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١٩ ، ٢٠  
(٣٨) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٥٣ ، ٥٤  
(٣٩) وميض الروح ، المقدمة ، ص ٤٥  
(٤٠) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٥٧  
(٤١) حياتنا التمثيلية ، ص ٤  
(٤٢) حياتنا التمثيلية ص ٣٠٤  
(٤٣) حياتنا التمثيلية ص ٣٠ ، ٣١  
(٤٤) حياتنا التمثيلية ص ٣١  
(٤٥) حياتنا التمثيلية ص ٣٢  
(٤٦) حياتنا التمثيلية ص ٣٣

## مجموعات البياتي

صدر عن دار الاداب المجموعات التالية  
للشاعر عبد الوهاب البياتي :

ق . ل .

٢٥٠	سفر الفقر والثورة
٢٠٠	الذي ياتي ولا ياتي
٢٠٠	اباريق مهشمة
٢٥٠	الموت في الحياة
٢٠٠	كلمات لا تموت
٢٠٠	الكتابة على الطين
٢٠٠	النار والكلمات

# جوليات خريفية

- ٥ -

نهداك جفأ في زمان الخصب وانكسرت جرار الصبر في  
سوق البوار  
وجلست ابكي فوق دربك جوعي المنسى في صمت  
الليالي الجديدة  
حتى تفجرت الرمال بأعين الموتى تحديق في الصدى  
وتناثرت مرق الثياب الداميات على الجيف  
فتراقصت غيلان قريتنا البعيدة  
غنئى لها الحادي وساق الناقة الجرباء للوادي الخصب  
دقت طبول العرس في الارض الشريدة  
فوقفت مذهولا افتش في جيوب العمر عن يوم مضى  
أحببت فيه الرقص والخمر العتيقة  
وشفاه كل النسوة المتعطشات الى القبل  
فوجدت رقعة جدتي المقتول في زمن السكوت  
ترنو الي- بوجهها الدامي وتهمس في ملل  
« يا ذلنا المتمد في قلب الزمان  
كنا نمنى الدمع والأشلاء بالثار القريب »  
فدستها في جبّ نسياني وعدت أعالج الدمع الكذوب  
أشكو جفاف النهدي في الزمن الخصب

- ٦ -

تنكسر الازمان حين تلتقي عيوننا  
أقيمها بادمعي سدى  
أفقرها الى بكاراة التخلّق الجنيني على ضلوع حزننا  
تعرّض خطوتي بعينيك اللتين ظلتا بمرفئي مفتوحتين  
أهرب منهما اليهما على طول المدى  
أسقط في انحدار دمعتيك رجفة احتضار  
وحينما يضمّني مندليك الاخضر في انفلاق أعين النهار  
أذوب في نسيجه كرعدة شتوية ممزقة  
وحين تسكب العيون انهر الوداع  
يقوم بيننا الزمان مخرجا لسانه  
وتصرخ الفيلان في جوف السواقي ، ترتوي حلوقنا  
بالمح والسام  
ينبت في صدورنا الندم  
فنحصد احتراقنا  
ونسدل الستائر الليلية المقطوعة الشفاه

- ٧ -

رجعت من ايامنا بدون غد  
فتشت فيها عن اماسي الطفولة الشفيفة  
عن وشوشات الحب في كل الحقول  
فلم أجد سوى الصدى  
ينوح في غور الطلول

محمد فهمي سند

- ١ -

قابلتها عند التقاء ليلنا ببسمة النهار  
حدثتها عن حلمنا تملمت  
سألتها عن قلبها النابض في عمري ،  
- فرقت ابتسامة تدرجت على منحدر الحزن الثقيل  
دعوتها لجولة في النهر كالعشاق فارتمت على  
ظل ارتباكها الخجول  
وبعد برهة تعثرت على شفاهها حروف صمتها الملول  
« غدا نكون مثلما نود ان نكون »  
وأغلقت نوافذ الترقب الطويل ..

- ٢ -

رايتها في عرس جارنا حمامة اليقة  
تشابكت عيوننا  
حدثتها عن ليلى الطويل والوسائد النظيفة  
فارتجفت شفاهنا  
سألتها عن عشنا فأرخت الاهداب  
واشتبكت أكفنا  
لكنما ونحن في عباءة التمليل الدفء  
رايت فوق صورها علامة سوداء  
وانسربت بداخلي ارتعاشة اليمة  
فعدت امضغ اسمها حتى تقيأت الحروف  
« فدوى التي وجدت في عيونها ظلي الشفيف  
فدوى » واسدلت على العيون غيمة السكون

- ٣ -

وامي دعنتني لقص حكايا مجوني  
ورقصي بأعراس كل الصباح  
وحبي لفدوى التي فجرت في شعر الصبا  
فحملت في حلية تتدلى على صدرها  
وغصت بلون العيون الكليلة  
وأرخت صمتي

- ٤ -

يسألني جلباب جدي  
من فوق مشجب الزمان  
من حلتي البنية المستوردة  
كيف انحشرت خلفها  
كمومياء الحزن والهوان  
مقيدا بأعين النساء ؟!  
فأنختي امام مرآتي  
أهز اكتافي ، والقي نظرة على رباط العنق الجميل  
واستدير مشعلا سيجارتي  
ومسدلا ستائر الكلام ..



# الوحش

رجال المدينة بنادقهم ودثروا وجوههم بالكوفيات .. تركوا المدينة في صمت الليل وعبروا النهر ، وبدأت المطاردة .. حمل بعضهم رأسه فوق كفه ووقف امام الوحش وجها لوجه .. غرز الوحش مخالبه في صدورهم .. فتحها واقتلع قلوبهم ، لكن قلوبهم ظلت تنبض .. في يده كانت تنبض .. وضعها في فمه وكانت ما تزال تنبض .. سدت بلمومه .. كاد ان يختنق .. أخرجها من فمه ورماها الى الأرض ، وظلت تنبض على الأرض أيضا .

ماذا يعني صوت الجوقة القادم في هذا الوقت ؟ هل تحركت خطوات الوحش من جديد لتعبر النهر ؟

فتحت الابواب الموصدة واطلت منها رؤوس متسائلة : ماذا وراء صوت الجوقة القادم من خلف المرتفعات ؟ كان الصوت يقترب ويتردد صده : « احذروا الوحش .. لقد بدأ يتحرك » . أخرج الرجال بنادقهم ودثروا وجوههم بكوفياتهم وخرجوا .. اوصدت النساء الابواب باحكام ، لكن عيونهن كانت مصوبة على الابواب ، وتنفذ النظرات الى الخارج لتتفرس في الطرقات بعذر وخوف .. سال ولد صغير امه ( كان ينحشر بين فخذيها مرتعا ) :

- ما هذا الصوت يا امي ؟
- انه صوت الجوقة !
- من اين ياتي هذا الصوت ؟
- من وراء المرتفعات ..
- ماذا يعني هذا الصوت ؟
- انه دعوة الى الحذر .
- ارى في عينيك قلقا يا امي !!
- لا تخف يا ولدي .. يبدو ان الوحش الذي اجتاحت الجانب المقابل قد تحرك من جديد ؟
- اريد ان يفترسنا ؟
- لن يقدر يا ولدي .. خرج الرجال للوقوف بوجهه .
- ( لو وصل الوحش اليك ايها الصغير لافترسك .. انه يتلذذ بافتراس الصغار .. لحمهم طري وعظامهم لينة !! لقد افترس الكثير منهم وما زال يطعم في المزيد ) .

ركض الرجال الى ضفة النهر .. لم يكن هناك ما يوحى باي

تستفيق المدينة على صوت الجوقة يأتيها من وراء المرتفعات الملتفة حولها مثل السوار ( عادة ياتي صوت الجوقة كصافرة انذار تدوي ساعة الخطر ) ..

كانت المدينة تتدثر بغطاء ازرق منقط بنجوم خافتة الضوء . وفي الدروب التي ترتفع وتهبط ، يتمطي هواء خريفي بارد بعض الشيء فيسري في اوصال البيوت النائمة على بركان من القلق .

قبل سنوات اتي صوت الجوقة منذرا بالخطر ساعة اجتاحت وحش كاسر الأرض الغافية على الضفة الثانية للنهر الممتد على مرمى بصر المدينة . ومنذ ان اجتاحت الوحش تلك البقاع توافدت غيوم سوداء كالقار وتراصفت في السماء الزرقاء نسيبا وتكاثفت لتضع ستارا من العتمة بين الشمس والأرض .. جفت الاوراد التي كانت تطرز باحكام وجه البساتين في مواسم العطاء ، خمدت زقزقة المصافير البرية ، وجرى النهر صامتا وحزينا ( لكنه ظل يجري ) .

يحمل الوحش كل قسمات الوحوش الكاسرة .. يحمل انيابا حادة وسامة ، ومخالب صلبة وملتوية كصليبان معقوفة ، وعينين نائيتين من وجه مشحون بالضراوة .

كان اهل الأرض ( التي اجتاحت ) نائمين بارتخاء للذيد حين تنفست الرغبة في اعماق الوحش في ان يتجاوز حدود مفارته التي عاش فيها ( كان قد اجتاحتها هي الاخرى من قبل ) وزاوج حيوانات من فصائل متضادة وانجب جيلا هجيناً من الوحوش الصغيرة .. ضاقت مفارته بأسرته التي كانت تتكاثر بشكل لافت للنظر !

ومنذ ان توغلت خطواته في الأرض الجديدة مد مخالبه الطويلة لتندب فوق وجه هذه الأرض وتحفر فيه اخاديد من الدهر .. يشق الوحش شيعتين : البرتقال والدم .. يتجول في البساتين المزروعة بصيف من اشجار البرتقال .. يقطف آلاف الثمار الناضجة الشهية .. ياكلها بشراهة ويرمي قشورها في النهر .. وحين يشعر بالظما يمد مخالبه الى الاجساد السمراء .. يفرزها في الشرايين ثم يلعق الدم !

يجلس الوحش على ضفة النهر احيانا ويمد رجليه في الماء .. يفسل رجليه .. يلوث الماء بالقذارة .. يخوض في النهر احيانا ويطلع في المبور الى الجانب الآخر .. جانب المدينة ..

حين اجتاحت الوحش تلك الأرض جاء صوت الجوقة منذرا فحمل

تحرك للوحش .. كان النهر يجري بهدوء ، وثمة بقع دموية قانية تتجمد فوق الماء وتلتصع مثل نيران متوهجة .. نيران فوق الماء !! عبر النهر كانت هامات الشجر الاجرد تنحني قليلا ولكن ليس الى حد الركوع ، وتأتي رائحة الارض مضخة بالحزن ..

لماذا توتى صوت الجوقة اذن ؟ قال واحد من الرجال : - لعل صوت الجوقة اراد ان يمارس معنا لعبة يسعى من خلالها الى ان يبقينا يظنين نفتح عيوننا ونمد نظراننا المترتبة نحو النهر لنرصده تحركات الوحش خشية ان يباغتتنا كما باغت الجانب المقابل قبل سنوات .

نفص الرجال النعاس عن عيونهم ، وربطوا عند النهر ، وكانت اكفهم مشدودة على زناد بنادقهم المتحفزة .. وحين تناثر رذاذ الفجر على وجوههم عادوا الى المدينة .. كان صوت الجوقة ما يزال يتردد عبر صباح شاحب ، منذرا بالخطر !! بدأت حبات من المطر الناعم تتساقط على اجسادهم فتبلل كوفياتهم وثيابهم .. على طرقات المدينة كانت هناك آثار دماء ندية .. تفرسوا فيها جيدا .. انها آثار اقدام وحش كاسر .. حارت في رؤوسهم الاسئلة .. ايكون الوحش قد كم عيونهم بستار من الضباب وعبر ؟ ا تكون قد اخذتهم سنة من نوم عندما كانوا هناك ؟ ايكون الوحش قد مر من فوق رؤوسهم ولم يروه ؟ لكن عيونهم كانت مفتوحة .. كانوا يظنين تماما طوال المدة التي رابطوا فيها عند النهر !! لم يلمحوا أي ضباب ! من اين جاءت آثار اقدام الوحش المبللة بالدم اذن ؟

على الابواب الموصدة راوا آثار كف وحشية ذات مغالب ، مبللة بالدم ايضا ! كانت اثار الوحش موجودة في كل مكان ! ( لا بد ان يكون الوحش قد توغل في المدينة ) . صدمت انوفهم رائحة جثث بشرية متفسخة ! طرقوا الابواب فرد عليهم الصمت .. ستكون المجابهة قاسية وضارية .. انه امتحان عسير .. لا بد ان يحاصر الوحش في زاوية مميتة .. لا بد ان يضيق عليه الخناق .. سيفترس بعضا منهم .. سيفترس كثيرا منهم .. ليكن ذلك .. يجب ان لا تخفت حرارة المقاومة . الى اخر نفس ايها الرجال .. لو اجتاحت الوحش هذه المدينة ايضا ادفنوا رؤوسكم في مستنقعات الوحل . انكم تريدون ان تمسحوا تلك الارض ، ان تلاحقوه ، ان تهدموا مفارته فوق رأسه .. من حقكم ان تفعلوا ذلك .. لو تنعكس الامور فسوف ينقطع الخيط الازلي الذي يربطكم بارضكم ، تفقد حياتكم قيمتها ، تفقد الاشياء معانيها وتتوقف خطوات الزمن عن السير الى الامام .

ما زال صوت الجوقة يأتي اليهم محمولا على جناح ريح باردة : « .. لقد تحرك الوحش .. » ابن هو الوحش ؟ انهم يرون آثاره في كل مكان .. يتتبعون هذه الآثار .. لن يتركوا الوحش يعبث في المدينة كما عبث في الجانب المقابل من قبل .

عبر نفر منهم الى الجانب المقابل وعادوا مسرعين .. ما يزال الوحش يحتضن ذلك الجانب .. ما يزال هناك .. اي لغز محير هذا !

راوا رجلا يحمل في وجهه لون الصحراء الرملية الساخنة وفي عينيه برق الشوق للانتقام .. لا بد انه يبحث عن الوحش لينتقم منه! يا له من رجل رائع !! لا بد ان النخوة قد تحركت في داخله ففص عن جسده رمال الكسل وجاء على جناح الشهامة ليطارده الوحش .. هكذا يكون التعاطف الاخوي ايها الرجال ! سمع صوت الجوقة فقطع الصحراء حاملا بندقيته الجديدة وجاء ليطارده الوحش معكم ! انه يعيش هناك في تلك الصحراء القاحلة ، يتمطى بين احضان الهدوء الجنازي ، يحتسي القهوة ويشرب حليب النوق ، يسير حافيا لكنه يرتبط بالمدينة بخيط متين من التعاطف !!

وقف الرجل الصحراوي قريبا منهم واذا رأى وجوههم تتدثر بكوفياتهم وتنتصب ماسورات بنادقهم عبر اكتافهم ، تسمر في مكانه مثل عمود صدى من الحديد ، وتطير الشر من عينيه ..

قال له واحد منهم :

- اهلا بك يا اخ .. هذا موقف رائع .. فلم يرد عليه الا بنظرات مشحونة بالفضب ..

قال له آخر :

- اننا مثلك نظارد الوحش ايها الرجل !

كشف الرجل الصحراوي القناع عن وجهه الكالح وقال :

- انا لا اطارد الوحش .. اطاردكم انتم .. ( تطاردنا ايها الرجل ؟ لماذا ؟ نحن زرعنا الرب في قلب هذه المدينة ؟ نحن لوئنا وجه الارض بالعار ؟ .. جئت من هناك حاملا هذه البندقية الحديثة لتسكت غضبتنا ! كنا ننتظر ان تأتي فارسا تحمل رمح رجولتك ، تعبر النهر بقفزة واحدة ، تفرز رمحك في قلب الوحش وتمود مرفوع الرأس ) .

رفع الرجل الصحراوي بندقيته وصوبها نحوهم وقبل ان يطلق الرصاص عاجلته رصاصة احدهم فسقط على الارض ونعثر وجهه بالطين ..

بدا الرصاص يتناثر فوق الرؤوس ويقتحم حرمة المنازل الآمنة .. تصاعدت سحب الدخان في سماء المدينة . تساقطت جدران عالية .. خرج طفل في الخامسة ( ذهبي الشعر ) يحتضن رغيفا من الخبز .. سقط على الارض واصطبغ الرغيف بالدم .. صرخت ام مدعورة وهي تسقط فوق رضيعها ، ثقت ظهرها رصاصة لثيمة ، هوت قذيفة غادرة على سيارة بيضاء تحمل على واجهتها هلالا مخضيا بالدم . انسحب نفر من الرجال الذين يدثرون وجوههم بالكوفيات . . انسحبوا الى النهر .. قد ينتهز الوحش ، الجاثم في الجانب المقابل ، الفرصة ! كان الوحش يقف على الضفة مطلا بوجهه القبيح ضاحكا بيشاعة ..

كان صوت الجوقة يأتي من وراء المرتفعات ، عاليا ، يخترق الاذان : « ايها الرجال .. لقد تحرك الوحش الذي كان نالما في المدينة تحت غطاء من الكلمات الفارغة كالطبول » .. اذن فهذا وحش اخر غير الوحش الذي ينام على صدر الضفة الاخرى من النهر !! اصبحت المدينة بين قبضتي وحشن - وحشين اثنين ، يقف كل منهما على جانب .. سمم كل منهما ذراعه عبر النهر ليلامس ذراع الآخر ، ثم تفوس المدينة في بئر من الاحزان .. بئر عميقة ..

بدا الموت يدوس باقدامه الثقيلة فوق صدر المدينة .. لكن صدر المدينة لم يتكسر .. لن يتكسر ابدا .. صلب صدر المدينة !

كان الرجال يقاومون الوحش الثاني بضراوة .. غمس احدهم كوفيته بالدم .. شدها الى ماسورة بندقيته ورفعها راية .. انها تحمل لون الدم .. لا بد ان يرتعب الوحش ( ترتعب الوحش عند رؤيتها الرايات المنقوعة بالدم ) .

على ضفة النهر وقف صف من الرجال في مواجهة الوحش الجاثم في الجانب المقابل . وفي المدينة كانت صفوف اخرى من الرجال تطارد الوحش الاخر .. كانت الكوفية المغموسة بالدم ، المشدودة الى ماسورة بندقية ، المرفوعة راية ، ما تزال ترفرف ... وما زالت البقع الدموية تلتصع فوق الماء مثل نيران متوهجة ..

ناطق خلوصي

كربلاء - العراق



# السركاب

لم يكن الأستاذ عفت يتوقع ما يحدث له الآن يمثل هذه السهولة. فقد تحققت أمنيته منذ شهور. اطمأن على بيته، أصبح ينام ملء جفونه يسمع صوتي كلبه، فيشعر بالفخر والاعتزاز. لن يستطيع اللصوص الاقتراب من المنزل. اذا تسلقوا السور، فلن يفلتوا منها. ما احلى لبعهما في الصباح الباكر. يظل يراقبهما بفرح وحب الى ان ينعشهما دماء الشمس اللذيذ. ذكر وانثى.. روك وريتا. يشقان الحياة، لا يفرطان في لحظة من لحظاتها الممتعة. هو سعيد ممتن لتلك المصادفة الجميلة التي جعلته يمش على هذا الصنف النادر من الكلاب. رفض البلدي الرخيص، ولم يرض بالنوع الدلوعة المخذلة الارمنت. اما ريتا وروك، فهما من النوع البوليسي النادر الذي انهما في منتهى اللطافة والمودة، لكنهما يتقلبان الى وحشين كاسرين عندما يشمان رائحة أحد الغرباء. الآن تقلب ريتا وروك حياة الأستاذ عفت من الامن والراحة الى النكد والكدر. يحاولان قفز السور المرتفع بين آن وآخر. فشلا في محاولتهما مرات عديدة.. الى ان كانت لحظة سخيطة ساعدتهما على النجاح. تسلقا فروع اشجار الزينة، ثم هبطا في الشارع، فجسرى وراهما يعيدهما الى الداخل. ضحك من لبعهما الثقيل. ضربهما ضربات خفيفة حتى لا يفسا في الخطا الذي وقعا فيه دون قصد. ولعب الكلبان معه وهما فرحان. ظلا يقفزان ويشبان على صدره ويديه وكأنهما يودان عفو المنتظر. قدم لهما طعاما شهيا حتى يفرهما بالبقاء داخل البيت.. لكن البشك بدأ يتسلل الى قلبه. اذا تكرر قفزهما، فسوف يالفان الناس. ربما تقل حاستهما المتوحشة بمرور الايام. اذن لا بد من حجزهما.. ليكن الشارع محرما عليهما من الآن. المشكلة كيف يحدث هذا؟ في البداية رسم خطه في الترقب والانتظار، فربما كان قفزهما الاول حماقة لن تتكرر.. لكنه فوجيء في مرة ثانية، وبسرعة مذهلة، انهما فسى الشارع. ارجعهما وفي نيته ان يكون اكثر صرامة في هذه المرة. ربط كل واحد منهما بسلسلة من الحديد الثقيل، ثم ربطهما باحد الاعمدة الرخامية الداخلية. بدأت المتاعب الحقيقية. ارتفعت اصوات صرخاتهما العالية. فلما تبعا من الصراخ تحولوا الى الانين، فلما ياسا من الانين، سكنا الى حين. وارتاح الأستاذ عفت.. قال في سره.. الحمد لله.. كانت نزوة وانتهدت.. هذان الكلبان لا يستطيعان مخالفة اوامري.. المثل يقول.. اطعم الفم، تستحي العين. اكثر لهما الطعام، وغمرهما باللحم وبالعظام. اكل الكلبان قليلا، ثم

امتنعا عن الطعام. سأل لعا بهما على السلاسل الحديدية. افرغا ما في جوفهما. تفرز الأستاذ قفت للمنظر الكئيب. فك اسارهما بعض الوقت. عادت انتعاشة الروح اليهما. قفسزا اليه يتوددان ويستعطفان وعيونهما نحو الباب. رق قلبه، امسك السلسلتين.. فجريا امامه الى الخارج. بدأ في لعب لطيف ظريف هامس.. ثم انتهيا الى مفازات غرامية واضحة. هذا هو مراد الأستاذ عفت. منذ فترة عندما كان روك بمفرده كان ياسى من اجله. حقا كان لا يعرف القفز الى الخارج، ولكنه محروم من ألفة لحياته. احضر له ريتا الجميلة حتى تشاركه ايامه تدغدغ فيه حسه الخشن.. عادا الى الحديقة وهما منتشيان يلهتان من الفرحة.. تلكا عند الباب قليلا.. لا ياس ان يفك سلاسلهما في الليل، ثم يربطهما في النهار. وبات ليله آمنا. لا بد ان يكون عادلا. الحرية اغلى شيء في الوجود. وفي الصباح قدم لهما اللبن الحليب بالعيش الساخن. اكلا وهما ممتنان سعيدان. وفرح هو الآخر. ذهب الى عمله. لم يفارقه خيال الكلبين وهو يوقع على الاوراق، وهو يرأس الاجتماعات، وهو ينظر في الشيكات، وهو يناقش المشروعات الهامة. شغلا عليه حياته. اصبحا انيسيه المفضلين. كان يخشى بوارد الصراع بينه وبينهما بعد حادثتي الهرب العابرتين المفاجئتين، ولكن يبدو ان امله تحطم سريعا. ففي صباح ما، استيقظ على صوتيهما في الشارع. انتزع من حلمه اللذيذ. اذن المسألة ليست بسيطة. هي تحتاج الى تفكير وتدبير. لن تنفع الاساليب الانسانية في معالجة الموقف. لا بد ان يكون متشددا بعض الشيء. يروضهما على البقاء بالداخل حتى يتعودا الصبر. نظر اليهما من النافذة، فوجدهما يجريان سعيدين فرحين، يقطعان الشارع طولا وعرضا، يشبان على اقدامهما الخلفية لللاحقة اي طفل عابر، يحملقان حول الدكاكين المجاورة، يقفزان على ايدي اصحابها، شاط من الفصب والفيظ. خرج الى الشارع ربما لأول مرة ببيجامة. سحبهما من سلسلتيهما بقوة. ادخلهما وهو يقلي. انتوى ان يؤدبهما في الحال. امسك احد فروع الاشجار، ونزل عليهما ضربا.. تكسر الفرع في يده، فاقتطع آخر الى ان صمت الكلبان تملسا.. بانث الذلة في عيونهما.. تكورا في ضعف على البلاط.. انخفض انينهما المتهور الى اعماقهما.. اقترب جسدهما من بعضهما ليواسي كل منهما الآخر.. ربما كانت ريتا هي البادئة.. ارتاح الأستاذ عفت في داخله.. لكن الازمة تكبر في راسه. بدأ يفكر تفكيرا جديدا. يبدو ان المشكلة سوف تطول.

هل يغير سياسة اللين التي تعود عليها فترة طويلة الى سياسة القوة ... ام يجرب الحيل ؟! . كان مضطربا لا يستطيع ان يصل الى قرار حاسم فاصل .. فضل في النهاية ان ينتظر ، يأخذ حذره ثم ينتظر . لماذا لا يحيط سور الشجر يسور آخر من السلك الشائك ، سوف يمنع خروجهما . وشرع في عمله على الفور .ركب عربته وذهب يبحث عن السلك الشائك . هناك ازمة محلية في سوقه . لم يعثر عليه ابدا . تعجب من المفاجآت المضحكة . ما أكثر كميات السلك الشائك القديم . كان يراها امامه في اي شارع يمر به . واخيرا دلوه على وكالة البلج ، فاعتزته النشوة العارمة . اطلق للعريسة العنان . حمل من هناك لفتين كبيرتين . كان يتغنى وهو يقود العربة .. لن يفلتا مني بعد الان . المهم ان يحكم تركيبه بنفسه بعد ان خلع بدلته الرسمية ، لبس اوفرول العمل متواضعا ، راح يدق المسامير يركب عليها الاسلاك الشائكة ، الى ان تكونت شبكة حصينة منيعة، لا ينفذ منها الا الذئب . وسال عرقه في العمل ، فتكشفت سريره عن رضى وقتناعه كان يتوق اليهما منذ زمن بعيد . وقف يلقي نظرة على سوره الجديد ، فانسر في داخله . اعترته موجة من الثقة والاطمئنان والفخر . طيب جروح اصابعه بصيفه اليد والجليسرين والماء الدافئ خلع الاوفرول ، ثم رماه بعيدا . وعاد الى زيه الرسمي متخابلا متعاجيا من ينصر عليه اليوم ؟ . تركه الكلبين يمرحان دون ان يقيدهما لياخذا حريتهما داخل الحديقة . ماذا يعنيه الان غير الراحة التي حرم منها في الايام الماضية ؟ .

وعلى الطرف الاخر كانت ريتا وروك يفكران في مصيرهما . يرقبان جيدا ماذا يفعل الاستاذ عفت منذ ان وضع لفتي السلك الشائك بالحديقة . نظرا الى بعضهما . ابتسما . خافا . ثم تعجبا .. ثم اصابهما الذعر من المفاجأة .. ثم تماسكا .. العين بالعين والسن بالسن .. والبادى هو اظلم .. ليستكنا قليلا .. شربا حتى ارتويا .. تصددا في الشمس الدافئة . فلما يتحاوران في صمت مدة طويلة . كل منهما كان يفهم ماذا يريد الاخر ان يفرض به . تحملا برد الشتاء معا . قلقا في عز الليل . كفا عن النباح . اخذتهما سنة من النوم ، استيقظا بعدها فزعين . قال روك :

— وما العمل ؟ .

قالت ريتا :

— امرك يا مولاي .

قال روك :

السلك الشائك امامنا .. والجدار خلفنا .. وليس لنا من خيار

واطل عليهما الاستاذ عفت من اعلى السلالم . كان يمسك باحدى يديه بقايا عظام ولحم ، وباليدي الاخرى اناء ماء .. اطعم الفم، تستحي العين .. هذا هو مثله المفضل . اقترب منهما في خشية . هزا ذيلهما خائفين . انتفضا مذعورين . ترددا في الاقتراب من الطعام نادى عليهما ، فلم يجيباه بشيء . فلما واقفين بعيدا متحفزين حذرين . هرشت ريتا ظهر روك حائية . دغدغ روك رقبة ريتا متعجبا . تركهما الاستاذ عفت قافلا على نفسه الباب .. ربما يكونا غاضبين .. لا يهم .. هو لم يتجن عليهما .. طالما حاول ان يروضهما دون جدوى . ودق قلبه في صدره ، ما زالت هناك فرصة اخيرة .. ليركب عربته كل عصر .. وليجربا وراه للنزهة .. لن يطيقا الحبس مدة طويلة .. وانتوى ان ينفذ مشروعه غدا .. غير انه فوجيء في صباح اليوم التالي وهما في الشارع .. ضرب كفا بكف . لم يعد يطيق صبرا . كيف خرج الملعونان عبر السلك الشائك ؟ لن يستسلم لهما مهما كان الامر . مر على السور يبحث عن منفذ واحد ربما يكونان قد خرجا منه . وحين يثس من البحث ، خلع ملابسه ، ولبس الاوفرول الممزق مرة اخرى ، وراح يقطع بعض ألواح الخشب الحبيبي قطعاً

طويلة ليعلى بها ارتفاع السور . كاد الياس ان يصيبه اثناء العمل .. لسرح هذان الكلبان المتعبان !.. ولكنه عاند نفسه ، فكيف يتقلب عليه الكلبان السخيفان ؟ اذا تنفع تعلق السور بالخشب الحبيبي ، فلا بد ان يحضر لهما مدربا قاسيا غليظا ، يضربهما ويؤدبهما حتى يتوبا . المشكلة ان هذا المدرب من المحتمل ان يسرقهما .. ليؤجل حكاية المدرب بعض الوقت . وقضى يوما حافلا في العمل .. شعر بسعادة كبرى في آخره . نجحت خطته . خرج الى الشارع ونادى على الكلبين ليقفزا ، وكانا يشبان على ارجلهما الخلفية ، لكنهما لا يستطيعان ان يطاولا السور المرتفع ، اختفى حتى لا يرياه ، فيخافا منه ، تسللا الى السور . رآى محاولتهما الدائبة دون جدوى . ابتسم منتصرا . كل تمرد وله نهاية . انه يخاف ان يتقلب هذا التمرد الى ثورة لا بد ان يطعمهما ضد مرض الكلب حتى يظمن . وقرب المقرب كان الطبيب يحقنهما بالصل الواصل ، فيهدم منهما الجسدان ويصبحا دائخين . زاهدين في الطعام والشراب . فلا كالتائين عدة ايام . وكان الاستاذ عفت قد استشار الطبيب اكثر من مرة في حالتهم ، فلم يجد منه غير كلمات الاطمئنان .. ولكنه يرى بعينه كيف يفوي روك بعيدا عن ريتا ربما لأول مرة .. لا يسمع لنباحهما اي اثر . حتى ليفتح لهما باب الخروج ، فلا يقربانه . ما هذه العين التي اصابتها ؟! ربما كانت شدة وتوهن . وتزايل عقدة كراهيته لهما . فهما الان مستسلمان وديعان ، يتقلان خطواتهما بصعوبة يمكن ان يكون تأثير المصل الواصل في جسديهما الى هذا الحد ؟! انه ليس مرضا ، بل روح شريرة تقمصتهما . لا تنفع معها الادوية ولا الاحجية . شيء واحد اعاد الامل الى قلبه . وضع حفنة من الشيح على بعض قطرات من روح النضاع ، وقدمها لهما في صباحين متتالين . القريب ان ريتا وروك بدأ يصلبان قامتيهما . وشيئا فشيئا استردا عافيتهما الفائلة . سرى الدم في عروقهما . سال اللعاب على شفاهما . بدأ يلغان حول السور من جديد يتأملان فتحاته الضيقة . يطلان براسيهما الصغيرتين منها . يجريان الى الباب عند اي طارق . يحتفلان به احتفالا كبيرا . يندعش الاستاذ عفت لهذا البرود الذي يتعلل به كلباه العزبان . مهمتهما تحتم عليهما ان يكونا يقظين ، يرتفع صوتهما دائما معذرا ومنذرا من الاقتراب من البيت . لكنه كان يقنع بهذا البرود في بعض الاحيان حين يتذكر السكون الذي يتخلجان به .. غير ان فرحته لم تتم . ففي وضح النهار دخل الى حجرة نومه يستريح وقت الظهر . استغرق في النوم .. لكنه استيقظ على طرقات الباب . مسح وجهه واثار النوم ما زالت في عينيه :

— مين ؟!

— احنا يا استاذ عفت .

كان هناك شابان يسبحان ريتا وروك من سلسلتيهما . لم يصدق عينيه في اول الامر . اندعش . كاد ان يسقط من طوله من شدة المفاجأة . قال له احد الشابين :

— لقد وجدناهما في اخر الشارع يلعبان مع بعض الماعز ..

وقال الشاب الاخر :

— جريا الينا مسرعين يتمسحان بنا .

وادخلهما الى البيت . طالبا ابعد تلك الفكرة عن خاطره زمنا طويلا ، ولكنه لم يستطع الا ان يلجا اليها في النهاية . جرى الى حجرة نومه ، وكان يرث كرباجا عن والده . انزله من صنوقه القديم . وطرقة به في الهواء . تقدم الى روك اولاً ، يعتبره مسئولا عن زوجته . ضربه ضربة مباغتة ، فان الكلب من هول المفاجأة . ونزل عليه يؤدبه . فعوى مقهورا مستضعفا . وفي احد الاركان كانت ريتا ترى ما يحدث،

# البحر نجوم في غسق البحيرة

الى الفدائي البطل امل امتنا  
في التحرير والعودة

فالسقطة بحار أسلم زنديه لأمواج المطلق

\*\*\*

عمق مجرى النهر الرائع في تجوالك  
انقش جل مشاوير المرض - الصحة - اوسمة في  
صدر الصمت

وقع اسمك - عمرك - في الاسفل تحت  
خوفا من تمثال يطمس كل خصالك  
أوبيت - شجرة بقض - حجر ينخر في اوصالك  
ثم اقدف نفسك لقمة طيب تسمن - تفني في فك الموت  
فوق تحت فوق تحت

\*\*\*

الماء طليق في الغابة وعظيم من يطفىء ظمائه

هيفاء مرعي

ابصر صبح اليوم بكل ملامحه ذات الصبح ليوم آخر  
قمر العشاق المترقق في هودج روميو - جوليت  
قيس - ليلي  
نفس القمر الساهي في أرجوحة الزا - أراجون  
منذ قرون

فالصورة يا سكان العالم ذات الصورة  
لكن الوضعية تأخذ وضع الرامي : جاث - مستلق -  
واقف

\*\*\*

يا سكان المعمورة يا اصحابي الخالص  
في ذاكرة الايام انا معكم . . نقطة ماء سقطت سهوا . .  
تسعى عفوا حسب مشيئة شيء يسعى حسب مشيئة  
شيء  
فتمسك بخيوط العنكب ولها بتجاوز كل جسور الموت  
الاكبر

رينا ، فهرعت الى روك فرحانة تشتم رائحته ، ترقص منتشية . دق قلب الأستاذ عفت في صدره مضطربا لكنه ادرك الخدمة على الفور ، لن يفرج عن روك الملعون ، فهو المعرض والمدير . وظلا على هذه الحال عدة ايام ، لم يعد الشك يتطرق الى نفس الأستاذ عفت . كادت حكاية الهرب ان تصبح من ذكرياته الماضية ، يحكيها لكل من يقابله . انتمشت روحه في العمل ، ولم يعد يتوه عندما يكلمه احد . . . الا ان اخر المفاجآت كانت قاسية جدا . ففي عز الظهر وهو سارح في تأملاته الوردية . . راي رينا وروك يهرولان في الشارع وهما في غاية الامياء . الغبار يغطي جسديهما ، وعيونهما زائفة شاردة . وانهارت منه اعصابه . وهنت نفسه الى الحضيض . كيف خرجا ، ومتى ؟ ! . وتحامل نازلا الى الحديقة يبحث عن اي مثقل في سور السلك الشائك ، عند تعلية الخشب الحبيبي . كان كل شيء محكما ، يستحيل ان ينفذ منه شيء ابدا .

ولكنه - وبالمصادفة - وقعت عيناه على حفرة صغيرة بالارض بجوار الجدار ، تتبعها ، فاذا هي سرداب قصير موصل الى الخارج . وكانت آثار اقدام رينا وروك ما زالت حية على سطح الرمال الطرية . وعلت شفثيه ابتسامة مريرة ، ثم قهقهة بلهلة شديدة ، ثم صمت فجأة كأنه سمع خبر موت احد الاعزاء ، ثم تهالك بجوار وردة قائية الحمرة .

فاروق منيب

حلوان ( ج.ع.م )

فتكتمش بلا حراك الى الجدار . وعندما اقترب منها الأستاذ عفت انتفضت مدعورة . جرى وراءها ، فتحملت وقع الكرياج صابرة . وصمم ان يقيدهما تماما . امسك روك من قدميه الاماميتين ، فقيدهما ، ثم ربطهما . واستسلمت رينا دون مقاومة ، فتكوم الانثان هامدين . جف حلقه من العطش فافرج في جوفه زجاجة كوكا كولا حلوة المذاق . ما كان يتمنى هذا المصير النفسي للفريمين العزيزين ، ولكن هذه حال الدنيا . من لم يتمك بالكلمة الطيبة فلا بد من تاديبه بالمصى الفليضة . وغفا الكلبان في نعاس غابر من التعب تمددا بجوار بعضهما متعاشقين . سقطت ذرات من الغبار بجوارهما ، فها خائفين . لم يستطيعا ان يتحركا خطوة واحدة . ضربا الارض باقدامهما . لحسا حديد السلاسل بلسانيهما . اخذ صراخهما طابع الندب . كادت تظهر عليهما علامات الصرع . اكلا من طين الحديقة . اختلط لعلهما بالازهار المتفتحة . التام مجموعة من الاطفال في الخارج على الاصوات الصارخة . وفي الليل هدأت الضجة . نزل السكون على كل شيء . ارتعش الجسدان المدعوران . لم يعد يسمع غير انفاسهما المتعبة . ونام الأستاذ عفت قريب العين بعد ان تعشى بدجاجة محمرة ، ثم ابتلع بعض الحبوب المهدئة . وفي الصباح رضى عن نفسه عندما شاهد رينا وروك مطروحين كالخرقتين البالييتين . وتمر الايام والقيد يدعى ارجاهما . يتعودان عليه . يعودان الى مطارحات الغرام اللطيفة . يهزان ذليهما للاستاذ عفت مودة وحبا . . الى ان اطمان لهما في النهاية . هبدا يذك قيودهما شيئا فشيئا . . في البداية افرج من

# دراسات في الآداب السوفياتي المعاصر

## صدر الدين عيني

بقلم جليل كاكلي الدين

وقبل كل شيء فان صدر الدين عيني هو شاعر سوفيتي ، شاعر طاجيكستان السوفيتية .

ان صدر الدين عيني ( ١٨٧٨ - ١٩٥٤ ) هو مثال رائع لـشاعر عاش كل مراحل التجديد والجديد في شعبه وامته ، ووطنه الصغير والكبير ، وهو جديد وتجديد ليس في الشكل وانما في المضمون ايضا ، وعلى نحو فني وعلى نحو اجتماعي . . جديد ابتداء بالنضال من اجل حرية شعب طاجيكستان والتخلص من النير القيصري ، واستمر في النضال من اجل ترصين الاشتراكية وتوطيدها . وهو هنا ينظر الى ماياكوفسكي ، وكما سنرى فيما بعد ، كان ثمة كثير من التأثيرات والتصاديات المتبادلة بينهما . لقد غنى صدر الدين الحياة والشعب والحرية والربيع مواصلا النضال على مختلف مراحل ومستوياته وبكثير من وسائله ، ربطا بين الفكر والحياة ، بين الشعر والشعب ، بين القلب والعقل ، مستفيدا من التراث ومطورا اياه على نحو خلاق . ومع انه ابن طاجيكستان الا ان كتابته الشعر بلفتين : الطاجيكية والاوزبكية ، وتجسيده مطامح شعوب اسيا الوسطى وبخاصة شعبي طاجيكستان واوزبكستان . . يمنح الشعبين معا حق التمجيد به .

- ٢ -

ينبغي ان نقول ، بايدي ذي بدء ، ان صدر الدين عيني ليس شاعرا فحسب ، وانما هو كاتب ومفكر وفيلسوف ومناضل اجتماعي ايضا ، فقد كتب كتباً في تاريخ طاجيكستان واوزبكستان ، وأسهم بنشاط في العمل الصحفي والنشر ، ومرت عليه فترات انقطع فيها عن كتابة الشعر ، الا ان الشعر ظل ، برغم كل ذلك ، طريقه المفضل - طريقه الحيائي الفني ، اذا صح التعبير - للاسهام في معركة الحياة والجمال والحب والحرية والربيع والانسان . فحتى في النشر الذي كتبه كان الشعر يتخلله لا حشوا واقحاما ، بل تطلبا عضويا لا مناص منه .

ان ابداع عيني المتعدد الحدود والفني الافاق انما هو مثال واضح للعمل المكثف من اجل الشعب والحرية والاشتراكية . لقد تطلعت الربيع قلب هذا الشاعر الكبير فأتى بثمار امتدت طيلة فصول حياته ، وكانت ثمارا تختلف كما وكيفما فيما بينها ، وان توطدت في النهاية ، في كونها ثمارا ربيعية طاجيكية شرقية سوفيتية .

ان شعر عيني يظل احد ابرز علامحه المميزة ، بل هو وجهه

( احتفل الاتحاد السوفيتي ، والشعبان الطاجيكي والاوزبكي اللذان يشاركاننا في عائلة شعوب آسيا وافريقيا ، وفي التراث الاسلامي الجليل ، قبل زمن ، بمرور ٩٠ عاما على ميلاد صدر الدين عيني . وقد كتبنا هذه الدراسة المتواضعة خصيصا ، في معرض التعريف والبحث الادبي المقارن ) .

- ١ -

حين يكتب كاتب عربي عن الشاعر الطاجيكي البارز ، والمناضل من اجل الحرية والاشتراكية والسعادة ، صدر الدين عيني ، لا يستطيع ان لا يلاحظ ان مثل هذا الشاعر ، ومثل الطريق الشعري والحياتي الذي سلكه ، انما هو في الجوهر - وبغض النظر عن التفاصيل التي تتعلق بالبيئة المحلية والظروف الخاصة - تجسيد لمطامح الشرق الشعرية ونميشل حقيقه لادوع واجمل ما في واعية شعراء الشرق المعاصرين منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين . ان ارتباط هذا الشاعر بالحياة والتحامه الوثيق بشعبه ونضاله من اجل الجديد والتجديد في الشعر والفن والحياة والمجتمع ، ثم مشاركته الفعلية في النضال من اجل هذا الجديد والتجديد . . ان كل هذا هو ملامح مميزة لاكثر شعراء الشرق ، والشرق العربي بصفة خاصة . ان الذي يربط امثال صدر الدين عيني بشعراء العالم العربي المعاصر هو جملة امور لا تحتمل التبسيط وان احتملت التلخيص : هو الروح الانسانية المشتركة وروح الشرق الجديد ، وتقاليده التراث المشترك ، والنزوع نحو الحرية لا على صعيد الاحلام والتأمل بل على صعيد المشاركة الفعلية واداء ضريبة الحرية مهما كانت ثقيلة ، حتى وان تطلبت الدم والروح ذاتها .

ان صدر الدين عيني يجسد مثال المخضرمين من شعراء ما قبل اكتوبر الذين امتد بهم العمر بعد اكتوبر عقودا من السنين . فهو في بعض ترائه وابداعه ينظر الى شعراء امثال خليل مطران والزهاوي والرسافي وحافظ ابراهيم وشوقي ، ولكنه في بعض اخر من ابداعه ينظر الى كل الشعراء المجددين على نحو اخر : الشعراء الذين تمخضت بهم ثلاثينات واربعينات قرننا في مصر وسوريا ولبنان والعراق ، الشعراء الذين غنوا الحرية وتطلعات التقدم والاشتراكية.

الحقيقي الاصيل . وفي هذا ينبغي ان نستمع الى رأي يوليوس فوتشيك ، المناضل الجيكي الذي نذر قلمه وروحه لقضية حرية وطنه وتحرير البشرية من نير الفاشية ، ان نستمع الى رأيه في شعر صدر الدين عيني . يقول فوتشيك : « حين تعرفت على طاجيكستان صرت اكرر غالبا لنفسي اشعار عيني هذه :

« وحتى اسم طاجيكستان

لم يعرفه العالم قبل خمسة عشر عاما

كان اسمها كوخستان - وطن الحزن والخداع

الوطن الفصاع بين كتل الاحجار الضخمة » .

اعيد هذا لكي لا انسى : اجل فيها هو بلد رائع غني يمضي بخطى مصممة نحو حياة متحضرة مرفهة .. انه نفس البلد الذي تحدر اليها منه في اوروبا ، قبل عشرين عاما ، صوت عذاب رهيب . وقبل بضع سنين ( وهي بلوح فرونا ) سمعنا نحن في اوربا الوسطى عن البربرية في آسيا الوسطى . اما الان فهنا الثقافة ، والتطور والنهوض الصاعد .. اما صوت البربرية فيدي في اوروبا الوسطى .. « (١)

نلخص هذه الكلمات - وكأنها معنا على موعد - جوهر شعر عيني وكل شعراء آسيا الوسطى الذين عاشوا ما قبل الثورة وبعد الثورة آلام الشعب وآماله . فصوت العذاب الرهيب صوره ونقله اليها بشكل أمين ، فنان ، صدر الدين عيني . وصوت الثقافة والتطور والنهوض الصاعد صورته ايضا لنا ريشة صدر الدين وفيشارته . ان تاريخ التطور الشعري والفكري لصدر الدين عيني ، هو ، على نحو ما ، تاريخ تطور طاجيكستان وانتقالها من عذابات الاقطاع في ظل القيصرية الى جنان الاشتراكية في ظل العهد السوفييتي .

لقد كانت الحياة الاجتماعية في طاجيكستان - وكما ننبع امانة بخاري واميرها الذي كان تابعا للقيصر - حياة الفئاة الاقطاعية . كانت آسيا الوسطى قد منحتها رأس المال الروسي الذي كان ظلا في بعض قطاعاته لرأس المال الاجنبي وبخاصة الانكليزي والاميركي . وكانت سكة حديد ما وراء بحر قزوين والتي بلغت عشقباد ( آشقباد - عاصمة تركمانيا السوفييتية اليوم ) قد ابتدأت تفتح آسيا الوسطى لمخالب رأس المال الروسي ، على حد كلمات لنين : ( دوس الازمة ، المجموعة الكاملة ، مجلد ٥ ، ص ٨٢ ) . وكانت امانة بخاري تحقق بحلفها الوثيق وخضوعها التام فيما بعد للنظام القيصري مصالح رأس المال الروسي . فهنا ايد عاملة رخيصة وانتاج للفطن يتم على حساب وفي شروط ابشع استقلال لفلاح آسيا الوسطى . كان الامير وحاشيته هم الوحيدون الذين يتمتعون مع بعض الاقطاعيين هنا وهناك بخيرات الامارة الواسعة ، اما الشعب فيعيش في ظلام دامس ليست ظلماته باخف وطأة من ظلمات القرون المظلمة التي عاشتها الشعوب العربية طويلا . وهنا كان الاستقلال مركبا ، فهو ليس القنانة الاقطاعية الابوية فحسب وانما هو استقلال رأس المال العالي ايضا . انه وضع شبيه بالوضع الذي كانت عليه مصر بعد الاحتلال الانكليزي وخصوصا في اواخر القرن التاسع عشر ، وبالوضع الذي كانت عليه العراق وسوريا والبلدان العربية بعد انحسار الحرب العالمية الاولى عن هزيمة الاتراك وثبوت قدم المحتلين الانكليز والفرنسيين .

وكان لا بد ان تنشأ في ذلك الوضع الظالم المظلم الذي كانت فيه بخاري ، الامارة الواسعة التي كانت تشمل طاجيكستان واكثر مناطق

اوزبكستان ، اغان شعبية واشعار صنوة لها تعكس الحزن والاسى الذي كان يعمر ارواح الناس ، الكادحين منهم والمتقنين على حسد سواء . تقول اغنية بخارية حزينة ان جلاوزة الامير لم يكونوا بشرا ، بل سلقا يفرضون الضرائب ويجبونهم بمنتهى القسوة ، ومن لم يستطع اداء الضريبة نقدا كانوا يصادرون بيته ، ومن لم يستطع او لم يمتلك ما يؤدي به الضريبة نقدا او عينا ، كانوا يسبون اولاده وبناته :

« آه ، لقد نار التراب في الطريق ، آه يا جنيتي العامرة بالخزامى

لقد ضربوني بالسوط بضراوة ، آه يا جنيتي العامرة بالخزامى

ورموني على كفل حصان - لقد سقطت في السبي

ليس في منطقة ( امين كار ) ماء ..

كما ليس عند خادم ( عالم خان ) شفقة ..

فاحتفظوا بلعبي ، آه يا جنيتي العامرة بالخزامى

واحكوا لصديقاتي الامر - لقد سقطت في السبي .

لقد تركت قلتي على الحجر ، آه يا جنيتي العامرة بالخزامى

وظل مندلي في التراب - فقد استاقوني سبية » ..

فلا غرو ، اذن ، ان يهيم الفلاحون على وجوههم ، تاركين المناطق التي تلقوا فيها الاهانة والسبي والسلب والنهب الضاري ، باحثين عن عمل في المدن . وكان هؤلاء احتياطي كبيرا للشغيلة في المدن . ونشأ بينهم ، تجسيدا لحبهم لوطنهم والمناطق التي هجروها مرغهمين ، نشأ فن غنائي شعري من فولكلور الشعب يسمونه ( القرية ) - وهو بالطاجيكية « غريب » ( ٢ ) ان هذا اللون يجعل شحنة انسانية دقيقة ، وهو حزين شجي كاشعار القرية في بلداننا العربية ( مثلا بين فلاحى العراق ، الذين هاجروا في العهد الملكي القبول الى الكويت وسواها ، وقد صور المرحوم السياب بعضا منه في اشعاره ) . وله اشباه كثيرة بين كل اشعار القرية في البلدان العربية ، وفي تاريخ الشعوب العربية في مراحل خلت . فاذا قال الشاعر العربي مثل هذا :

كالعيس في البداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول

جاء الفولكلور الطاجيكي باغاني القرية يقول :

« في القلة ماء ، ولكننا نهيم يقتلنا الظما

بيوت حبيبة ورانا .. اما نحن فنهيم في هذه الدنيا

مئات السنين تقنا الى غيبتها .. كأننا شحاذون

اما الان فنهيم يقتلنا حزن مفارقتها » ( ٣ ) .

وفي مثل هذا الجو وهذا المناخ النفسي والشعوري والفكري نشأ صدر الدين . لقد تفتحت عيناه ( ولد عام ١٨٧٨ ) على المأساة والفجيعة واللون الحزن . ولم يكن للشعب ذنب في هذا ، فهذا كله ذنب الاقطاع والقنانة واستغلال رأس المال والامبريالية . وكان لا بد ان ينشأ فن شعري ، او على وجه ادق ، مذهب شعري وادبي جديد يعكس صوت الشعب في مقابل تلك الالوان والمذاهب التي تمجد اسم الظالمين مهما كانوا . كان تيار ادبي يدعى « الجديد » . وكان الاحرار والاوزبك في صف هذا « الجديد » ( وهو معادل لما ندعوه « الابتدائية » او - على وجه اصح - الرومانتيكية ) . وكان هذا التيار يعكس صوت الشعب كما تريده البرجوازية الحرة المحلية - في البداية - في آسيا الوسطى . ولم يكن لهذا التيار ان يعكس تماما مطامع الشعب وصوته المريض الضخم . فصرعان ما سقط في تقليد شعر صوفي يدعونه « البدلية » ( نسبة الى الشاعر ميرزا عبد القادر بدبيل : ١٦٤٤ - ١٧٢١ ) ، وكانت ملامحه هي السلبية والاغراق في الحزن ونوعا من الاستسلام للقدر ، والذوبان في الماضي . ومرة اخرى ينزع الشعب عنه غلافا لا حاجة له به ، فينطلق احاراه باحثين عن

٢ - واضح ان الاصل هنا عربي من كلمة غريب وغربة

٣ - نماذج من الفولكلور الطاجيكي ، ص ١٩ .

١ - يوليوس فوتشيك « الحياة الى هيني » ، نشرت في جرائد طاجيكستان في ثامن وعشرين سبتمبر ( ايلول ) ١٩٣٥ . والاشهاد هنا الى التنازلة وتساؤلها في المانيا وقتذاك . وفوتشيك هو البطل الجيكي ، الكاتب الذي اعلمه الامان .

الحقيقة كما هي في الواقع ، الحقيقة الموضوعية .

وقد وجدوها في ظروف إياها ذلك ، مفيد من تجارب اخوانهم  
أحرار الروس والاوركانيين امثال بيلنسكي وجيرنيشيلفسكي  
ودوبروليوبوف ونكراسوف وشفتنكو ، وجنوها في التيار الديمقراطي  
الثوري في الادب والفن والفكر . وفي طاجيكستان واوزبكستان كان  
طلعة هذا التيار هو أحمد دانش ، وكان هذا رسول أمير بخارى  
في بعثة الى القيصر الروسي ، فلما جاء الوطن صار يكتب ويحكي  
قصة النهوض والجديد في روسيا . وكانت روسيا بالنسبة لشعوب  
آسيا الوسطى تعد بمثابة اوربا . وتعرض دانش لفضب الامير . ولكن  
الافكار التقدمية والديمقراطية تفلتت آسيا الوسطى وسواها ، فكان  
ممثلون بارزون لها مثل ميرزا اخوندوف في اذربيجان ، ورفقات في  
اوزبكستان ، وآباي في كازاخستان ، وعبد الله طوقاي في تاتاريا .  
وكان تلامذة لدانش منهم سامي بستاني ( ١٨٢٨ - ١٩٠٨ ) الذي كتب  
عنه صدرالدين عيني ، فيما بعد ، يقول : « في ذلك الوقت الذي  
كتب فيه الكثيرون من رجال القلم قصائد المدح في الامير والبلاط  
وحاشيته ، كان سامي يفضح تفاهة ودناءة هؤلاء . وفي هذا سر  
معجزته الكتابية » . ومنهم كتاب ومفكرون طليعيون امثال : مضطرب  
( ١٨٤٤ - ١٨٩٧ ) وتحسين ( ١٨٦٦ - ١٩٣٤ ) وصدري ضيا  
( ١٨٦٥ - ١٩٢٦ ) . وكان لهذا الاخير اثر كبير على صدر الدين  
عيني ، فقد التجأ عيني اليه بعد وفاة كلا والديه ، وعمل عنده خادما ،  
فاطلع بحكم العمل على الوسط الادبي الحر الذي كان ينتمي اليه  
ضيا ، وتنفذ مجالسه في بيته ، ومن هنا انطلاقة عيني الشعرية  
الاولى .

- ٣ -

ولد عيني في قرية سوفطاري ( وهي الان من اعمال منطقة  
بخارى في اوزبكستان ) ، وهناك عاش عشرة اعوام بين فلاحين من  
مختلف القوميات : طاجيك واوزبك وعرب وفرنس مهجّرين من مشهد .  
وتعرف عيني على لغات الساكنين . وقد اثر والده سيد مراد خوجه  
عليه تأثيرا كبيرا . فهو الذي حجب اليه الشعر . وكان يحرص على  
ان يحفظ ابنه نصوص الشعر عن ظهر قلب . بل كان هو ينظم بعض  
الابيات . ومرة سأل ابنه عن السر في فن الشعر ، فاجاب  
يقول : « لا تسمني ، يا بني ، شاعرا . فالانسان الذي وفق الى  
نظم بيت او بيتين لا يصبح شاعرا . ان كلمة «شاعر» (١) تنحدر من  
«الشعور» . ومع ذلك فهذا لا يكفي لكي يكون المرء شاعرا حقيقيا .  
فالشاعر ملزم ، مثل ايسو وصائب وبديل وحافظ (٢) ان يعبر  
الحياة كيما يستطيع الاجابة باشعار رائعة عن كل تحدياتها ومظاهرها .  
وكان هذا هو الدرس الاول لعيني .

لقد صمم عيني ان يعبر الحياة .

وقد كلفته هذه المعرفة كثيرا .

ارتحل شاعرنا ، وهو الفقير البائس ، مع اخيه محيي الدين  
الى بخارى في عام ١٨٩٠ ، فرأى بأم عينيه مظاهر التفاوت بين  
ثراء فاحش وفقير مدقع . وكانت القريحة مطوعة ، ففاضت وسجلت  
ريشته مثل هذا :

« اولئك الانبياء مرفهون

وهؤلاء الشرفاء معذبون

بعض يكبح دون هودة اثناء الليل واطراف النهار

١ - دخلت هذه الكلمة العربية لغات شعوب آسيا الوسطى ،  
وكافة الشعوب التي تدين بالاسلام في الامبراطورية القيصرية ، فهي  
واحدة المعنى في الطاجيكية والاوزبكية والتترية والبشكيرية  
والاذريجانجية وسواها . .

٢ - هؤلاء هم شعراء اوزبكستان البارزون المشهورون في القرن  
التاسع عشر وما قبل اكتوبر

وآخرون يعبثون . . . يسفحون دنان الخمر صبحا ومساء

وكانت هذه هي شرارة الاحتجاج الاجتماعي عنده ، شرارة باكرة  
لكنها واعدة بالكثير . ولم يفد عيني من المدرسة لا في القرية ولا في  
المدينة ، شأنه في ذلك شأن طوقاي شاعر تاتاريا ، فالمدرسة كانت  
نسير وفق نسق ظالم مظلم حرمت فيه العلوم العصرية وليس فيه  
سوى أظلم ما في التراث تتواله ايد جاهلة جاسية . لقد تلقى  
عيني أصول الادب من قسم الحياة مباشرة . كانت لديه عدة الشعور  
والموهبة والاستعداد ، وكان حظه انه كان في بيت صدري ضيا حيث  
تلامذة دانش الاحرار يجتمعون ( امثال : صاحبو ، وسامي ، وتحسين ،  
وفولشاني ) . ودخل اسم عيني عالم الادب في عام ١٨٩٥ . وكانت  
اسماؤه المستعارة آنذاك هي « المهان » ، و « المحتاج » ، و « التيس » ،  
و « المذهب » ( وهو يذكر ، في ذلك ، بمكييم غوري أي ( المر ) اسمي  
نفسه هكذا - واسمه الحقيقي الكسي بشكوف - تكتية ، حيث كانت  
حياته مترعة بالمرارة ) . اسماء ناطقة بواقعه وواقع شعبي طاجيكستان  
واوزبكستان ، بل والشعب الروسي وعموم شعوب الامبراطورية القيصرية  
آنذاك . وكان شعر عيني حزينا ، ولكنه كان حادا لا يخلو من  
نغمات السخط والهجاء ، ومن الحان الثقة بالمستقبل الزاهر . وكان  
عيني يكتب « الفزل » على نحو رائع ، وبالشكل الذي تجري فيه  
قصائد الفزل العربية الكلاسيكية . ولكنه لم يحجز الشعر في مجال  
غنائية الذات فحسب ، بل انطلق به الى غنائية المجموع :

« تدعو العبيبة اليها الثري والتنفذ .

ولكن اذا امتلك عيني الفقير الذهب . . . فماذا سيكون ؟ »

وكانت قصة عيني مع بلاط الامير قصة معروفة وشهيرة وذات  
دلالة . فقد ارسل الامير اليه الرسل يدعو الى بلاطه ، ولكن عيني  
رفض واصر على الرفض ، وهدد الرسل بحرق كتبه وآثاره فتركوه ،  
وقال الامير آنذاك ان هذا الشاعر لا يليق ببلاطنا ! اجل ، فلم يكن  
عيني شاعرا بلاطيا . كان اجلا من ان يكون كذلك . . .

- ٤ -

كان لثورة ١٩٠٥ الاثر الكبير على شعر وتطور شعراء آسيا  
الوسطى التقدميين والديمقراطيين ، امثال اخوندوف ، وطوقاي ،  
وصابر ، وعيني . ان الفترة ١٩٠٥ - ١٩١٧ هي الفترة التي حدد  
فيها عيني موقفه ومكانه في الادب والحياة . وقد أسهمت المجلة  
الهجائية « ملا نصرالدين » (٢) بقسطها الفعال في نشر الافكار  
الديمقراطية في القفقاس وآسيا الوسطى . ولم يكن الشاعر بمبعدة  
عنها . وكان طريقه الى الثورة يمتد عبر الديمقراطيين التنويرية .  
فلقد كان يؤمن بان شعبا جاهلا لن يقدر قيمة الحرية ، ولذلك لا بد  
من الثقافة والتنوير ، قبل كل شيء . وتؤكد هذا لديه بعد فشل  
ثورة ١٩٠٥ . وهكذا هب مع اصدقائه ليؤسس في عام ١٩٠٩ جمعية  
سرية باسم « تربية الاطفال » . وبصموبة كبيرة انشأ مدرسة اهلية  
عصرية وكان يكتب لتلامذتها الاشعار والقصائد ، ويسهم مع اصدقائه  
في التدريس فيها ، في بخارى . لقد كان تأسيس هذه المدرسة عملا  
كبيرا اقضى مضاجع الامير والرجعيين في بخارى . فمن هنا كانت  
التربية انسانية ديمقراطية تنويرية ، ولم يكن ثمة تفرقة دينية او  
طائفية ، انما كان المقام الاعلى للعقل والفكر والاخوة الانسانية . الانسان  
- قبل كل شيء - .

٣ - « ملا نصرالدين » هو الشيخ نصرالدين ، او جحا ، كما  
نعرفه في العربية . وجدير بالذكر ان نكات وامثال ووقائع وفضص  
نصرالدين مشهورة في عموم آسيا الوسطى ، ولدى كافة الشعوب التي  
تدين بالاسلام في الاتحاد السوفيتي . وقد اسميت بعض المسارح  
باسمه . كما وقد كتبت كثير من الدراسات والتأليف فيه ، وخصوصا  
في الجوهر الاجتماعي الانتقادي الفلسفي لحكاياته وقصصه .



وها قد قدم طير السعادة :

« ٢٠١٠ يا اكتوبر ،

لقد وجد الانسان العامل المهتمس الحقوق ، وقد عركته المحن والاحزان .

وجد الطريق الى السعادة بفضلك ...

آه .. يا طير السعد !

سد الى الابد !

واحق في ظل سعادة الكادح الذي خبر الظلم وعاناه

وتوطد مكانا في هذه الارض . »

بيد ان الصراع مع الماضي لم ينته ، بل بدأ . فان امسارته بخارى لما تحرر ، والرجيون في كل مكان يطاردون جنود الحرية ، ومنهم عيني . وفي السادس من اب ١٩١٨ ، قتل الرجيون بوحشية اخا صدر الدين ، وهو المدعو : سراج الدين . ودفع مقتل الاخ عيني ليس الى المراتي الثورية فحسب ، بل الى برصين السذات ايضا والدعوة الى برصين صفوف الثورة بكل وسيلة ممكنة كي يتم لها الانتصار وتصفية الرجعية . كان عيني يدعو ، وهو في طاشقند ، الى تحرير بخارى . وكان يدعو الى ذلك بكل وسيلة ، بالشعر ، بالعمل الصحفي ، والعمل الاجتماعي . وظهرت في شعره ، في هذه الفترة ، الحان فولكلورية من ابداع الشعب . فانطلقت « مارشانه » ومنها « مارش الحرية » ، باللغة الاوزبكية ، حيث نسمع :

« لقد نور الصباح في النهاية ! وشرقت الشمس !

شمس الحرية ، الشمس الواحدة !

وازيح الظلم من ارضنا

وحل يوم الحرية ! »

وكتب عيني « المارسييلز » - « لنشيد الحرية » - باللغتين الاوزبكية والطاجيكية ، وفقا لانغام الحان شعبية ، ومن هنا كان له تأثيره البالغ في صفوف الشعب ، وبالأخص بين الشفيلة والشبيبة .

واتسع افق عيني ، فكانت رؤيته الجديدة للعالم ، وكان ربيعته الجديد .

لقد توجه عيني الى الكادحين العرب وسواهم من كادحي الشرف ، بالنداء للثورة ، مباركا نضالهم الذي ابتداء اذ ذاك حارا عنيفا ( ١٩ - ١٩٢٥ ) في مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين والجزيرة ، وتركيا وافغانستان وايران وغيرها ... انه يحاول ان يقتنعهم ان الفجر قريب رغم فداحة التضحية :

« ان فجر الفد قريب

فاستعد باسك يا شعب الشرق !

ولكن ترى ايفغو شعب الشرق

امام الفجر !؟

ان وضع العبد

لم يعد لبوسا ابديا لشعب الشرق !

فاما النضال بشرف ،

واما الموت باستحقاق ! »

وكتب عيني كثيرا من الاشعار في هذا الموضوع ، ومنها ما كان تحت عنوان « الانقلاب (٢) » ، ( ويقصد الثورة ) التي يريدونها ان تعم الشرق كله ، الشرق المتآخي الواحد :

٢ - مقصود بهذه الكلمة - وهي موجودة في لغات شعوب اسيا الوسطى - الثورة ، واصلاها العربي واضح ، وقد دخلت اللغة التركية وسواها ، واصبح لها مدلولها الواضح في العقد الاول من القرن العشرين .

ولم يكن هذا هو العمل الوحيد . فقد انخرط في النضال الفعلي . فحين اشتد الاستغلال الرأسمالي في اسيا الوسطى اخذ الفلاحون الفقراء يبيعون ما عندهم من ارض لقاء الديون المتراكمة . ولم يكن للشعائر الا ان يثور ، وينصح اخوته الاصدقاء ، الفلاحين الفقراء ، ان لا يفعلوا هذا :

« اسمع ايها الصديق ، يا سند حياتي

يا فرحة روحي ، يا ضعفي !

اود ان اقول لك كلمة حكيمة :

لا تبسج ارضك !

بل هي افضل .. هي الام الرؤوم ...

لنكن فاحلة .. سوداء .. لكنها عابقة بالاربع كالسك

لا تبسج ابدا .. لا تبسجها (١) »

ولكن الامور تطورت على نحو رهيب .. فالرجعية القيصريّة والبخارية ( نسبة الى اماره بخارى الاسلامية ) صارت تقيم المذابح المتصلة بين القوميات والطوائف . وكانت مذبحه سمرقند في ٢٢ يناير ( كانون الثاني ) ١٩١٠ . وادركه عيني والاحرار مغزى هذه المذابح . فكانوا يفاومونها محاولين توعية الشعب بجوهرها واسنابها ، وداعين الى اخوة الشعوب وتوحيدها في النضال ضد القيصريّة والرجعية ، العدو الواحد المشترك . وسرعان ما وحدت الحرب العالمية الاولى اصوات شعوب الامبراطورية القيصريّة ، كما اذابت ، من ناحية اخرى ، الخلافات غير المهمة بين طفاة البلاد الصفار والكبار . لقد انطلق عيني الى خط النار الاول ، فحتى مدرسته اغلقوها ، وصاروا يطاردونه هو نفسه . ولذلك لم يكن له ، وهو الثوري الذي همم الثورة حياتيا وباقتناع تام الا ان يشارك في الانتفاضة التي عمت اسيا الوسطى في السنتين ١٥ - ١٩١٦ . وحين هبت ثورة ١٩١٧ في اكتوبر ، كان عيني مع طليعي احرار اسيا الوسطى يدعوا الى الحرية والتحرر الكامل من عنت الامير ، والى الالتحاق بقافلة الحرية في موسكو وليننغراد . ولكن الرجعية كانت له بالرصاص . فقد اختطفوه من بيته ، وضربوه ضربا مبرحا ، وزجوا به في السجن . ولم ينقذه الا زحف الحرية والاعلام الروسية الى بخارى . واينما كان عيني ، سواء في بخارى ام في سمرقند او سواهما ، كان الرجعيون يهون ضده مستغلين سلاح الدين والقومية المنغلقة على نفسها . وكانت اشعاره في هذه الفترة تعكس تحوله الثوري الحاسم الذي وجد لنفسه سبلا شتى ومظاهر مختلفة في التعبير الشعري ، منها وحدة الذات والموضوع :

« آه يا وطني ! صعب عليّ فراقت

لو استطعت لمنحتك حياتي المتواضعة هذه !

ترى .. ايمكنني الصبر حين تقتل الغربان رعشات البابل ؟ »

وبعد ثورة اكتوبر ، كان الشاعر صدر الدين عيني ، مثل كافة الشعراء الاحرار في اتحاد الجمهوريات السوفياتية ، في صف الثورة ، جنديا من جنودها . وقد عمر قلبه بالفرح والسعادة البالغة . وتحول شعره ، ويدا نحو الواقعية الاشتراكية ، لكنه احتفظ باسلوبه الخاص ، وتفرد ، ومميزاته الذاتية . فحين اعتبر الثورة - منطلقا من فهم الشعب ومن نفسيته ، انبطورة سميطة تحققت ، ان اكتوبر هو « طير السعادة » (٢) - « (خومو) بالطاجيكية -

١ - كم يذكر هذا بالحيل التي لجأ اليها الصهاينة ايام الانتداب البريطاني في فلسطين ، حين كانوا يضطرون الفلاحين العرب الى بيع اراضيهم لهم ، بمختلف السبل ، فيقتنون بذلك حق الوجود ، ويحلون جيورا او اختيارا .. !

٢ - في الاساطير العربية ايضا ، وخصوصا لدى فلاحى العراق ( الفرات الاوسط ) يوجد مثل هذا .. فطير السعد ( كما يسمونه ) لا يحط الا حين تكون السعادة العظمى ، وهو من طيور الجنة .

عنده بالشكل والمضمون معا ، وبوحدتهما العضوية الوظيفية ، ففي شعر له عن الحرب العالمية الثانية والنضال الوطني في ارض السوفييات ، يقول :

« لقد هجم الذئب بفرد .  
لكن الاسد طرده شر طردة  
وما هم الناس على اختلافهم وفي كل مكان  
يفنون مثل هذه الاغنية :  
للتفرد البطلة !  
للتفرد البطلة ! »

وهو يشبه هتلر بجنكيز خان ، في رواية تاريخية . ويشبهه ابطال الشعب ببطل « شاه نام » للفردوسي ، الحداد كاوه ( وهو بطل الاكراد الاسطوري ايضا ) ، في ثورته ضد الفول ذي السبعة رؤوس . وتشيع الافوال الماثورة في بعض اشعاره فنسمع مثلا :

« هذا عرين الاسود - مهد البأس  
وهنا لا تعيش الا الاسود والاباة الشجعان » .  
أو : « ليس للحمير ان تعيش حيث يعيش الانسان »  
أو : « من ذا الذي يمنح الرحمة لمن لا يستحقها  
أفبوجد من يشفق على الافعى نائمة السم ؟ »

\*\*\*

لقد درس عيني عند بوشكين وماياكوفسكي ، ولكن كان له ، مع كل ذلك مدرسته الخاصة ، وطريقته المتفردة . ان روحه الشرقية ، وفهمه العميق للتراث ، وتعلقه بالشعب والحياة وخبرته المتطاولة وملاح وطنه طاجيكستان ، ان كل هذا قد دقق ربيعا شعريا متميزا . فمع انه يخاطب ماياكوفسكي هكذا :

« لقد سمعت قبل ثلاثين عاما  
بشعره

فالتهمت نارة منه في قلبي

وقد ذخرت لهب هذه الاشعار في نفسي ،  
غير ان مآرشاته الثورية لم تات تقليدا لمارشات ماياكوفسكي ، وظلت روح عيني على اصالتها : روحا شرقية ، طاجيكية ، وعث الجديد الاشتراكي وهضمته ، وازافت الى الواقعية الاشتراكية لبنات جديدة ، واصواتا جديدة . لقد فاض الشعر في روح عيني فعم حتى نثره ، وكان هو في هذا يراعى تقليدا شرفيا عليه الادباء العرب والفرس والترك والاوزبك وسواهم . ولعل افضل وصف لعيني هو انه ربيع الشعر التجدد دوما ، وتلميذ الحياة ابدًا .

موسكو - جليل كمال الدين

صدر حديثا

## اغاني الحارس المتعب

للشاعر بلند الحيدري

منشورات دار الآداب

« لا بد للشرق ان يستيقظ في النهاية

حتى وان خيل للبعض ان هذا شبيه بالحلم »

وقد صدقت نبؤته . فها هي شعوب الشرق تنزع الغل ، وبنى حضارتها الجديدة ، منطلقة من الحرية وعلى صعيد الديمقراطية نحو التحولات الاشتراكية .

ان كامل حياة عيني بعد اكتوبر حتى وفاته ( عام ١٩٥٤ ) ليشهد بعمق وقوة على وثوق وايمان الشاعر بالاشتراكية ، ووحدة مطامح شعوب الشرق ، ووحدة كلمة الانسان . لقد نذر عيني شعره للبناء الاشتراكي ، كما فعل ماياكوفسكي وسواه .

ورغم ان الرجعية قتلت اخا اخر له هو محي الدين ، ورغم حرب الرجعية عليه حتى بعد تحرير بخارى واقامة السلطة السوفياتية ، فالشاعر لم يتزحزح قيد شعرة عن ايمانه بالجديد ، وبالثوري الذي جاء به اكتوبر . لقد كان شعره ونثره ( وقد كتب كتابا في تاريخ بخارى وطاجيكستان واوزبكستان ، وكذلك زوايات تاريخية بطولية عديدة ، وعديدا من المقالات والكلمات وسواها في صحف طاجيكستان واوزبكستان ) . . . . . لقد كان كل هذا مصداقا لافكاره ، وبرجعة لايمانه العارم بالحياة ، وبالانسان ، وبالربيع . ان الثورة لديه هي ربيع دائم :

« لقد اتى الربيع ، فاستيقظ ، وانهض !

أفلم تسمع هذه الاصوات ؟

ان طيور الربيع تزفق وتغني

... طيور فتية .. »

أو :

« تعالي ، انت ، يا حسناء الربيع !

ايتينا بالسعادة! وادفني علينا اشعة النور !

فمن طول هذا الشتاء

شجبت عيوننا ، وذوينا ... »

وكان يؤمن ان التغيير يبدأ بتغيير الذات ، فالثوري يصنع نفسه بالثورة :

« ان كنت تبقي تغيير وجه الارض

فابدأ بتغيير نفسك ! » (١)

ومن مجموعاته الشعرية الشهيرة « شعلة الثورة » ( ١٩٢٣ ) بالطاجيكية ، و « شرارات الثورة » بالاوزبكية ، في ذات العام . وكانت هذه هي مجموعاته الباكورة . ويختلف شعره عن الشعر الطاجيكي الكلاسيكي في انه قد تخلص من المدح والتخلص والطلب وسواه من مستلزمات النسق القديم . ان شعره يسير ، كشعر عبد الله طوقاي ( شاعر تاناريا الشهير ، ما قبل ثورة اكتوبر ) ، مقتربا من المثل الواقعي الذي بداه بوشكين ووالاه نكراسوف وماياكوفسكي فيما بعد . اما ابطال عيني فهو يتحدث عنهم بمثل هذا : « ان ابطالي هم اولئك الناس الذين اعرفهم .. والذين رأيتهم في بحر سنين كثيرة » . ان ابناء الشعب هم ابطاله ، وابداع الشعب يسر بل شعره ، ولذلك لا عجب ان تتحد ملامح شعره ، حتى وفاته ، في تمجيد الوطن ، والوطنية الملتزمة الواعية ، والانسانية ، والاممية معا .

وبعيد عيني من كل جديد فيفتني به ، فنجد عنده التكرار والتقليع والوحدة الداخلية ، كما عند الشعراء الجدد .

غير ان الفولكلور يحتل عنده موقعا خاصا . والحق انه لا يطعم شعره بالفولكلور فيأتي اقحاما وحشرا وازافة مصطنعة ، وانما ينشئ شعره بروح الفولكلور على تنسق عضوي . ولتحم الفولكلور

١ - يذكر هذا بحكمنا العربية ، واقوالنا الماثورة التي تقول: ابدأ بنفسك .. » والحق انه لا يمكن تصديق الثوري والايمان به، ان لم يكن في سيرته وسلوكه ثوريا ، وان لم يضرب للناس المثل بنفسه ....

# قوة اللفظية والأدب الكثيرة !

بسم الله الرحمن الرحيم

« كارت بلانش »  
أو

صحراء هذا الإنسان اليأس ، الذي يفهم شيئاً أكيدا وسط كل هذه  
الفوضى ، وهو أن الزمن ليس لصالح منفعي « دولة ماما مرزوقة »  
التي كما يقول الشاب أنها « لن تفهم موقفه لأن الوقت الذي ستفهم  
فيه لن يكون وقتها أبداً » ...  
اذن ، السخرية والهدم هما كل ما يتفهمه الكاتب ، وهما كل  
ما يحاول التعبير عنه ؟ ..

هل نصدق دعواه هذه ؟ وكيف نفهمها ؟ ..

ثم ماذا يريد أن يهدم ، وبماذا يريد أن يسخر ويلهو ؟ ..  
نرجى الإجابة قليلاً كي نعرف بالمرحبة تعريفاً نرجو أن يكون  
أميناً دقيقاً ، هذا مع الأدوار مسبقاً بأن اخص ما يميز المسرح  
السياسي هو نزوعه غالباً إلى التجريد والرموز في التعبير من ناحية ،  
وحرصه على أن يكون مفهوماً ومقبولاً من ناحية ثانية ، أي أنه يجهد  
في أن يوفق بين مقتضيات الفن وضراوته وبين رغبته في اتصال  
مضمونه الفكري إلى جمهور عريض لم يتح له حظ عظيم من الثقافة  
والعرفية .

وهكذا فالسوق العمومية ، حيث تجري أحداث المسرحية ضمنها  
أو خارجها ، هي رمز النظام بعلاقاته الانشائية القائمة على الاستغلال  
وعلى أداء دور الوسيط التجاري الذي لا يتوانى عن المتاجرة بالوطن  
ذاته ما دام ذلك يعود عليه بنفع ضئيل ناه .

أما شخصيات المسرحية الرئيسية فهي :

مرزوقة ، رأس السوق العمومية أو النظام ، يعاونها في الاستغلال  
نفر من السماسرة ( القوادون ) ، أو يتسترون خلفها على الأصح لئلا  
تتكشف أفعالهم .

البنكيه ، ممثل الرأسمال المحلي ، والذي ينحصر دوره الأساسي  
في تمويل عمليات الطبقة البرجوازية المشبوهة ، وفي ابتزاز أموال  
الكادحين والبانسين .

ومن هنا تتضح حقيقة أولية ، هي حقيقة الطبقة الحاكمة التي  
تقوم دعائم سلطتها على تحالف آثم بين البرجوازية المصرفية التجارية  
وبين بقايا الاقطاع السياسي .

وهو تحالف قوي يملك إلى طاقته الاقتصادية دعابة منظّمة  
لا ينقصها الرياء والخيث والكر .. ولكن ، على الرغم من ذلك كله  
لا يستطيع الاطمئنان إلى مناعته ، فهي هي الازمة تعصف بالسوق ، وهي  
ازمة حادة عنيفة يقف وراءها كازينا والشباب ، أما كازينا ، الفتاة  
البريئة الساذجة ، التي استغلها المهيمنون على ست سنوات متوالية ،

شفلت مسرحية « كارت بلانش » ( ١ ) لاشهر خلت - أو هكذا قيل  
يومذاك - الجمهور باصالتها وصديق رؤيتها .. كما أسرف كثير من  
المقرئين في اغراق مؤلفها التجميل والتعظيم : تارة نظري  
موهبة الغدة ، وتارة تتفنى بشراء المضمون الفكري للمرحبة وتقدميته ،  
وتارة نالته تطمئن القلوب الواخفة إلى حيوية مسرحنا وازدهاره  
المطرود وخصوبته النامية .. ولم يبق إلا أن تتنزل بمحاسن الكاتب  
الفاتنة حتى تكتمل روعة الترحيب والتصفيق .

والآن يمكننا ، إذ سكنت الزوبعة الماثرة ، أن نتناول المسرحية  
بدراسة مستأنية ، من حيث هي اثر ادبي أولا ، ومن حيث الرؤية  
السياسية والفكرية التي تنطوي عليها ثانياً .. ولست أقصد بهذا  
أن أخلي أي اثر ادبي من هوية فكرية معينة ، وإنما أحب أن انظر  
إلى انعكاس رؤية الكاتب السياسية والطبقية في مضمون مسرحيته  
باعتبارها نصاً أو نتاجاً أدبياً .

والكاتب يود أن يريحنا من غناء ذلك فهو لا يخفي هدفه السياسي ،  
ولا يتوانى في تحديد هويته الفكرية ، بل يجهر الجهر كله : يجهر  
بذلك حين يسمي مسرحيته ( كارت بلانش - مسرحية النظام في  
لبنان ) ، ويجهر بذلك أيضاً حين يقول في مقدمته ص ٧ ( كان  
واضحاً من السياق المسرحي أن ازمة السوق يجب أن تنتهي بوضع  
فيلة موفوبة . وهذا اتاح لي أن أليس من جديد شخصية الفوضوي  
الذي صورته مسرحيتي الاخيرة « القتل » وهي أول مسرحية  
سياسية كتبتها ، فوضى وأرهاب ، فليكن .. هناك عدد كبير من  
الرافضين والبانسين يشاركونني الايمان بهذه الفوضوية ، بينهم  
الغدايون الذين لم تجرفهم بعد لعبة السياسة ، وكل الذين بلغ  
بهم اليأس حده الفعال .

هل يمكن إعادة ربط هذا الإنسان بانسانيته ، بشرفه ، بكرامته ،  
دون السؤال الذي يطرحه الدم لازالة هذا النمن الاخلاقي على كل  
صعيد ؟ السخرية والهدم ، هذا كل ما حاولت التعبير عنه . السخرية  
لأنها أولى محاولات التعبير عن الرفض والتمرد ، بالنسبة إلى انسان  
يخضع اليأس من كل جانب ، والهدم ، وهو آخر محاولات الرفض .  
وإذا كنت قد ضمننت موقف الشباب المحرض في « كارت بلانش »  
بعض الشعارات الماركسية ، فلمجرد التلميح إلى بصيص أمل في

١ - منشورات مجلة « المصارف » - مطبعة دار الفد

٢ - المؤلف هو عصام محفوظ .

فهي رمز البرجوازية الصغيرة التي تنهت أخيرا الى اهميتها وخطرها في حياة السوق ونهضتها ، وان كانت لم تجد مكاسب تذكر ، فاذا بها اليوم تنهض مطالبة بحقوقها المهضومة ، ولا بأس ان تتزعم حركة معارضة عنيفة حيناً ، هادئة حيناً آخر .

واما الشاب فهو رمز المثقف الذي قدّر له ان يطلع على شيء من الفكر الثوري ، فبات يحس مأساة المجتمع ولكنه يكتفي بالتمرد والتحريض من غير ان يخطو خطوة عملية واحدة .

وتبقى شخصية « كارت بلانش » الذي يرمز الى الاستعمار الاقتصادي الجديد ، او الرأسمال الاجنبي بثوبه الامبريالي الفضاخ .. وهو يتدخل بنفوذه في اللحظات المناسبة بدعوى انقاذ السوق من أزمتها ظاهريا ، ويقصد احكام سيطرته عليها عمليا .

هذه هي شخصيات المسرحية الرئيسية : مرزوقة ، كازينا ، الشاب ، كارت بلانش ، البنكيه .. ويلاحظ انها جميعها من نمط واحد بحيث لا نجد بينها شخصية كادحة .. على انها لا تستأثر بالمسرح كله ، وانما يشاطرها المكان شخصيات ثانوية قد تكون اشد اهمية من الناحية الاقتصادية والفنية ، ولكن الكاتب في شغل عنها باناسه الترفين الناعمين .

وطبيعي جدا ان تنتج هذه الاوضاع آثارها ، فاذا الاحداث متشعبة متداخلة ، واذا الكاتب مستغرق فيها الاستغراق كله ، حتى انه ليسجل اسير الاحداث وأهونها شائنا ، غافلا بذلك عن عملية الانتقاء اللازمة لاي ابداع فني صادق .

وهكذا ما أن يرفع الستار عن الفصل الاول حتى تكون على عتبة باب السوق ، والدلال يصيح : ( اوكازيون ... على اونا على دوي على تري ... ص ١١ ) .. فنسمع نداءه على مضض ، ثم ندلف الى داخل السوق ، فاذا القوم في هرج ومرج : كل قواد يريد ان يستأثر لنفسه باحضار البنت الجديدة ( ربحانة ) ، وكل فواد ينهم الآخرين بانهم غير اهل لهذه المهمة ، وانه وحده الجدير بها . ويستعر الجدل والخصام ويوشك ان يتحول الى عراك واقتتال ، لولا تدخل كازينا واعلانها عن عزمها على انها هي التي ستحضر البنت ... فاذا المشكلة قد حلت ، واذا مرزوقة تهدأ ثورتها بعد ان داخلها شيء من الفيظ فطفتت تحذر القوادين صارخة : ( اذابدكن تتسلوا ما تكسروا شي .. ص ١٢ ) .

ويبدأ المشهد الثاني باردا بطيئا : فها هي البنت الجديدة قد دخلت ملكوت السوق ، وها هي الجماعة ترحب بمقدمها ثم تمهد برعايتها الى القواد عبده ليستغلوا احسن استفلال ويفيد ارباب السوق الافادة المرجوة .. فجأة يشغل الجميع بطاريء حديث يستأثر باهتمامهم ، هو « كارت بلانش » ، حتى ان مرزوقة نفسها تسرف في الترحيب به مشاركة الآخرين تشوقهم الى معرفته .. ويتخلل المشهد كله حوار سطحي عابر مباشر يكشف عن مدى الاستفلال والاستهتار معا : فليس مهما من يكون الطاريء ، وانما المهم ان يملك مالا .

ونمل من جو السوق الخانق ، فنفر الى الخارج حيث يقابلنا الشاب وهو يطوف على الطبقات البروليتارية الكادحة التي ما زالت هائشة بايمانها الفبي على الرغم من بؤس واقعها .. وها هو يحاور « البقال والحلاق والمصبغي والقهوجي والكندرجي » محرضا بعبارات تكاد تكون واحدة ، وهي ان دلت على امر فانما تدل على جهل المثقف نفسية هؤلاء ، وبعده عن اكتشاف اللغة التي يفهمونها .. وكيف لا ؟ وها هو البنكيه يهدد هؤلاء جميعا مستخدما لغة الارقام والمصلحة المادية المباشرة ، بينما يكتفي الشاب بكلمات مجردة متماوجة ، بل ينطلق دائما من صدم هؤلاء في معتقداتهم الدينية ، وكان الاتحاد يكفي ليجعل من الكادح تأثرا يؤمن بان التغيير لا يصنعه الا الانسان الوائق بحقه ، ولا شأن لله في ذلك . ونحن اذ نمجّب هنا فانما نمجّب من استجابة هؤلاء الكادحين لتحريض الشباب ، واقتناعهم بان ( الحالة ما عادت تنطق .. ص ٢٦ ) ، كما يقول البقال

لانا كنا ننتظر ان يشوروا في وجهه اذ تعرض لله بالفاظ تثير مشاعرهم الوجدانية العميقة دون أن يمهّد لذلك بثوير وعيهم الطبقي ورد البؤس الى اسبابه الاقتصادية والاجتماعية .

ومهما يكن فقد تحرك الجميع في مظاهرة صاخبة تفرفت فجأة كما انطلقت ، ولم يبق الا الشاب وكازينا ، والا حديثه السطحي عن الاستفلال والانتهازية .

وينقضي المشهد بصخبه وضجيجيه ، فنعود الى داخل السوق من جديد لنرى مرزوقة توثق علاقاتها بكارت بلانش ، وتطرفه بحديث طويل عن الرهان في سباق الخيل ، يتخلله ايماءات كثيرة عن اعتداءات تجري هنا وهناك ، وكلها تستهدف السوق دون ان يتحرك اربابها للدفاع ، لانهم على ثقة تامة بان اصدفاهم من الاجانب يتولون وسيثولون دائما حماية السوق بدفع تمويض مناسب .

فجأة يدخل البنكيه نافلا الى مرزوقة على مسمع من ضيفها الغالي اخبارا سيئة : هنالك ازمة حادة نصف بالسوق ، والبنك مهدد بالافلاس لان العملاء باتوا لا يتقنون به - لعل المؤلف يود ان يشير هنا الى ازمة المصارف الشهيرة التي عصفت ببلنن وكانت ازمة بنك انترا وافلاسه فمتها - .. وهنالك ايضا ازمة سيولة مالية ، وبوادير تمرد وعصيان .. فما العمل ؟ .

اجل ، ما العمل ؟ .. هنا يتدخل كارت بلانش مقترحا تعيين « رؤوس » التمردين والمضربين عن الدفع موظفين في السوق ، ثم يفتح في المصرف حسابا اوليا بمئتي الف ليرة .. وهكذا بدأ تسبل الرأسمال الاجنبي للسيطرة على السوق تحت ستار المعاونة في تفريج الازمة .

ثم كان متوقفا ان تنتقل حركة التمرد الى داخل السوق في المشهد الخامس ، فاذا كازينا تتزعم البنات في حركة عصيان ضد الاستفلال . وما يلبث ان يحتمد الخصام بين كازينا والبنات من جهة وبين مرزوقة والرجال من جهة ثانية احتداما عنيفا تنكشف خلاله اوضاع السوق تكشفها كاملا من حيث ترددها ونخلخلها .. ويحاول « كارت بلانش » التدخل فتنهره كازينا ، ولكنه لا يابيه ، ويمسود الكرة مقترحا انقسام المختصمين الى خمس مجموعات حسب لون ثيابهم ، فيستجيب المختصمون متوزعين كل مجموعة تضم قوادا وتاجرا وبنتا .. وفي ذلك دلالة ذات مغزى : فانقسامهم حسب اللون يشير الى تمدد الطوائف الدينية الداخلة في السوق ، وان كل طائفة تتوافر لها اركان الاستفلال الثلاثة : مستغفل ومستغفل ومادة استفلال .

ولكن ، اترى المشكلة قد حلت ؟ ابدأ .. لقد برزت قضيه اخرى : من يمثل كل مجموعة ؟ .. اخيرا ينتج القوادون الخمسة في تمثيل مجموعاتهم بعد سلسلة من المداخلات و « التطبيقات » الموهودة في نظامنا المتخاذل المتهاون .

وحين يعقد الاجتماع يتصاعد الحوار ويعنف الانهزام ، كما تبدي كازينا الوانا من الصلابه والجرأة والاصرار ، عندئذ يقترح « كارت بلانش » على مرزوقة ان نستقيل واعدا ان يعيدها الى منصبها ( الا يذكرنا هذا بحكاية استقالة رئيس الجمهورية السابق ! .. ) ، فترضخ لمشيئته بعد اباء وتمنع ، ثم يسدل الستار على الفصل الاول ومرزوقة تلقي خطابا مشيرا في الجمهور المحتشد :

مرزوقة : يا اخوان .. لازم المسؤول يتحمل مسؤوليتو .. وانا بصراحة بقولكم انو الازمة كانت فوق قدرة السوق .. انا بذلت كثير لجنبكم الخراب اللي بدهم يوصلوكم الو الخربين وبالسلي كلكم بتعرفوهم . ولانكم بتعرفوهم بدي احملكم كلكم المسؤولية اللي ما بيعرف مشاكلها الا اللي بيعانيها .. مع اني كنت محضرتكم مشروع عظيم للخلاص .. وهلق اسمحولي ارتاح .. وبتمنى انو ما تعودوا تلحو علي بالعودة عن استقالتي ابدأ .. ص ٥٣ ) .

ولنا ان نساء هنا : هل انتهى الفصل الاول بتأزم الموقف ام بانفراجة ؟.. لست ادري ما يظنه القارئ ، ولكني اؤمن ايمانا قاطعا ، تبعا لرؤية الكتاب وهدفه المحدد الواضح ، ان ازمة المسرحية قد انفجرت باستقالة مرزوقة ، وذلك بعد ان بلغ التوتر - هذا ان وجد اصلا - ذروته بعصيان كازينا واتباعها .. ومن هنا كان يفترض ان تنتهي المسرحية بسقوط مرزوقة ما دامت القضية قضية اشخاص ، غير ان المؤلف يابى الا ان يمتطها بطريقة واهية ساذجة تتمثل في مظهرين : وعد كارت بلانش باعادة مرزوقة الى منصبها ، ووعد مرزوقة بالاصلاح والتغيير وبمشروع عظيم للخلاص - لم نسمع شيئا عنه فيما بعد - ، وفي هذا كله افتعال بيتن وابقاء التوتر قائما من غير ادنى مبرر فني .

★★★

وبدا الفصل الثاني بمشهد قصير يمثل خمسة من « الزعران » حيث يقدم كل واحد منهم نفسه تقديميا مباشرا خاليا من اي حركة او صراع درامي : فهم مثال الانتهازية والشر ، وهم كافرون بالعمل الشريف وقيمته ، وهم جميعا مستعدون لخدمة من يجزل لهم العطاء .. ولا تتمالك هنا الا ان نحس الافتعال وجمود الحركة ، لا سيما حين يلج المكان كارت بلانش معرفا بغاياته ونفسه تعريفا مباشرا ايضا ، ثم يعقد معهم صفقة مشبوهة ، عمادة المل والامر بالفرب والتخريب . والان ، يستطيع « كارت بلانش » ، وقد سيطر على السوق وادخل في خدمته زمرة من الانتهازيين والوصوليين ، ان يجاهر برايه في المشكلة ، فيقول محددا موقفه ص (v) : ..

( كارت بلانش - الحياة تتطلب المعرفة .. والمعرفة تتطلب الاختيار .. والاختيار يتطلب التقرير .. انساني سادتي .. انكم مدعوون لتقرير مصير كيانكم المهدد .. الاستغلال ام الفوضى .. هذه هي المشكلة .. فاختاروا .. لا مش هيك .. ( بعد وقت ) )

ليش الكف والدوران يا اخوان .. الدنيا ما فيها هيك وبس .. فيها هيك وفيها هيك .. جربتوا الهيك وهلق جربتوا الهيك .. شو رايمكم تفعلكم هيك وهيك .. لا مش هيك .. ( بعد وقت )

انسائي سادتي انها اللحظات الحاسمة .. الاستغلال مع الضمان افضل من الفوضى مع الخسران او العكس .. )

ولكن الشاب يرفض منطق « كارت بلانش » ويدحضه بمنطق اخر محاولا ان يخلق محورا مافيرا للصراع ، فيقول مخاطبا القوادين ص ٨٥ ( ... اختاروكم تتحملوا مسؤولية الاختيار .. واتنو عمتخيرونا بين الاستغلال والفوضى .. بين شرين ، بين مصيبتين ، ونحنا بدورنا راح نغيركم بين انكم تستقبلوا او تتنحروا ..

انتو يستنوا .. ونحن يئسنا .. نحن ياسنا راح يغلسق مستقبلنا .. بس انتو ياسكم هو مستقبلكم .. )

وعلى الرغم من بلاغة هذا الخطاب يوافق الجميع ، باستثناء كازينا ، على عودة مرزوقة الى منصب القيادة ، فتتولى من فورها تدبير الامور المستعصية ، مستعينة على ذلك بكارت بلانش والبنكييه .. وينجح الثلاثة ، عن طريق الرشوة والافراء ، في استقالة العديد من صفار الح فبين العاملين في السوق كالبقال والحلاق والقهوجي . الخ . وبدب النشاط في السوق مجددا بعد ان اعيد ترميمها وتزيينها ، فتكررت بذلك وجوه كثيرة ، وتلونت اساليب الاستغلال وتطورت .. ولكن ، ما هي الا فترة وجيزة ، حتى يذوي الازدهار ، وحتى تعاود الطبقات الكادحة الشكوى من مرارة الحياة وبؤسها ، يستشير نغمتها الشباب بتحريضه اللفظي الدائب .

وكما حدث في الفصل الاول انطلقت مظاهرة عفوية ، فانجهت نحو السوق حيث تصدى لها الحراس ، وقبضوا على الشباب

ثم القوه في الشارع بعد ان اوسعوه ضربا ، وبعد ان فرقوا المظاهرة الساخطة التي استنفدت اغراضها بتبديد سخط الناس وكتبهم .

وتنظر كازينا الى الشاب الملقى ، فيعتصرها الالم وتغالب البكاء ثم تعترأ امرا .. وها هي تؤوب الى السوق لتمارس دورها في استغلال الآخرين وفي تكديس الثروة غير آبهة باقوال البنات وهمساتهم ، وغير ملتفتة الى اي قيم او مبادئ .. حتى انها لتسخر من البنكييه نفسه فتقنعه بان يعد جواز سفرها ، وبان يكون رصيدهما المشترك كله باسمها ..

وهكذا تسافر وحيدة : فهي سخرت من البنكييه ، وهي قد فشلت في اقناع الشاب بمرافقتها ، وهي لا تريد البقاء اسيرة السوق اذ ضاقت هذه بفنون استغلالها المتجددة والمتكررة .

اما « كارت بلانش » فيشاور السوق مطمئنا ، اذ توهم انه قد ركز اوضاعها .. غير ان وهمه هذا لا يقنع الشاب الذي بات يشق ثقة تامة بانتهاء السوق ومن فيها ، خاصة بعد ان وضع احدا لساكن قبيلة موقوتة ، وخاصة بعد ان اعرض الجميع عن سماع نصائحه الغالية .. هنا يسدل الستار النهائي وصدى دقات القبيلة يتصخم ، وصوت الشاب ما زال يرن في آذاننا مخاطبا مرزوقة :

( مش راح تفهميني يا مرزوقة .. مش راح تفهمي ابداء الوقت اللي راح تفهمي فيه ما راح يكون وقتك .. اسمعي .. ( تزداد دقات الساعة في القبيلة الموقوتة وضوحا ) ما راح فيك تاخري الوقت يا مرزوقة .. اسمعي .. ( يزداد عنف الدقات )

صوت جديد عليك يا مرزوقة .. اسمعي .. نبض الانسان المعنوس اللي عم يتنفس جديد .. اسمعي .. اسمعي .... اسمعي .. اسمعوا .. ص ٨٨ )

★★★

تلك خلاصة عامة للمسرحية ، ومنها يتضح الحشد الهائل من الاحداث التي تعكس ظلالها على ملامح كثيرة في هذا العمل الفني ، فتحيله اشلاء مبشرة تكاد لا تتماسك .

وكيف لا ، ونحن نحار في تحديد محور الصراع الدرامي الذي لا يقوم بنونه اي نص مسرحي ؟!

اهو صراع طبقي طرفاه طبقة برجوازية مستغلة جشعة وطبقة بروليتارية كادحة بالسة ؟.. فقد يكون ذلك صحيحا لولا سلبية الطبقة الاخيرة وقيابها الكامل عن ان تكون فاعلة مؤثرة في مجرى الاحداث وتمقنها .

اهو صراع وطني ، يتنازع فيه راسمال معلي واخر اجنبي للسيطرة على السوق ؟.. قد لا يكون ذلك بعيدا عن الصواب ، لولا التراجع بينهما في نهاية المطاف وخضوع الاول للثاني . راضيا مطمئنا . اهو صراع بين اجيال تنتمي الى طبقة واحدة ، حيث يحاول كل جيل السيطرة على مقاليد الامور .. ؟ ربما ، والا لماذا تهردت كازينا ثم آبت الى حظيرة السوق راضية قانعة !..

وكما نحار في تحديد محور الصراع على الصعيد العام ، كذلك نحار في تحديده على صعيد الشخصيات ، بل لعلنا نفقده تماما .

فالاشخاص الرئيسيون في المسرحية لا يحسون اي صراع داخلي ، ولا يملكون باي توتر نفسي ، بل هم هادئون ناعمون قد افردوا افرادا نموذجيا ، واكتفى الكاتب في تصويرهم باللامع الخارجية ، فجاءوا سطحيين في سلوكهم وفي تصرفاتهم ، وجاءوا رموزا باهتة لا تمثل الانسان في خصب تناقضاته وصراعاته الذاتية الحادة : فهم نموذجيون دائما لا يعرفون التردد او الاحجام ، ولا يدركون الا ما قدر لهم ادراكه .. وهكذا يتجسد الشر والاثم في فريق بعينه ( مرزوقة ، البنكييه ، كارت بلانش ، القوادين .. الخ ) ، كما يتمثل الخير والفضيلة في الفريق الاخر ( الشباب ، القهوجي .. الخ ) من غير

بل لا تحسن نطق الكلمة النطق السليم ) تقول الاستفسال بدل الاستفلال ) ، ثم تتحول الى مشرعة قانونية وقائدة متمردة تسهب في الحديث عن الديمقراطية حديثا ينبيء بوعي متكامل وادراك نفاذ . ورب قائل هنا : واي غضاضة في هذا ؟ . لقد تطورت الشخصية ونمت مداركها وخصائصها بتفاعلها المستمر مع الاحداث ، وباحثاتها المباشر بالشباب . وهي حجة قد تكون مقبولة مقنعة لولا نكوص كازينا وعودتها الى سيرتها المعهودة من السذاجة والغباء ، بحيث تسال الشاب متلهفة باستغراب ودهشة ان كان ثمة طريق غير طريق الاستفلال - وان كان ذلك واقعا وطبيعيا جدا بحكم انتمائها الطبقي :-

( كازينا - طيب كيف لازم يعيشوا الناس . .

الشاب - بطريقة ثانية . . بأسلوب ثاني . .

كازينا - هي اسلوب ثاني ؟ . . ( ص ٦١ ) .

واما التزام كازينا من حيث البدا ايدولوجية الطبقة المهيمنة على السوق فيؤكد سلوكها تأكيداً قويا . . لقد كان لكازينا مكانة مرموقة في السوق كما يتضح من بدايات المسرحية الاولى . . ولكنها لاسباب نجعلها - اذ يسكت الكاتب عنها - تتزعم حركة عصيان فاشلة ، ثم فجأة تؤوب الى الخطيرة مزمنة تجدد اساليبها في الاستفلال . . . ولست ادري لماذا تسكت عنها مرزوقة ومن وراءها : فهي تعاملها برفق وانه اذ تتنمر ، وهي تستقبلها بخنو وعطف اذ تعود تائبة ، بينما تضيق بكلمات الشاب فتامر الحراس بالقبض عليه ثم القائه في الطريق بعد ان اوسع ضربا وركلا ؟ . . اترى مرزوقة بلهاء بحيث تخشى القول اكثر من الفعل ؟ ام تراها مكررة تدرك الادراك كله ان كازينا واحدة من النطع ، مهما جمحت او تمردت لا بد ان تؤوب يوما الى حظيرتها نادمة مستغفرة ؟ . . اغلب الظن ان الاحتمال الثاني هو الأرجح لان مرزوقة تعرف ما تصنع . . فكازينا بحكم انتمائها الطبقي وايدولوجيتها البرجوازية لا تملك نظرية ثورية تهدد كيان السوق ووجودها ، او تستطيع ان تقدم البديل التقدمي عنها ، ومن هنا فهمها فعلت يبقى شأنها هينا لانها تؤمن بالسوق ولا تنشذ الا الاصلاح والتغيير ضمن اطرها المحددة .

اذن ، كازينا مصلحة وليست نائرة . . وكازينا طالبة منصب وجاه وليست داعية ثورة وعدالة اجتماعية . . وما دام ايمانها بالسيبوق ثابتا متينا ، فلا بأس في ان تعبت قليلا ، ولا بأس في ان تثور في وجه مرزوقة كما يشور الطفل المدلل في وجه والده .

تلك هي ملامح شخصية كازينا كما توخاها المؤلف ، يدل على ذلك تعاطف الكاتب معها . . من ثم الكاتب تعاطفا ملؤه المحبة والاشفاق . . ولذا نبيح لانفسنا ان نزع ان ايدولوجية كازينا هي ايدولوجية الكاتب ، وان رؤيتها الفكرية هي رؤيته ، وهي رؤية اصلاحية ترى العيب في القيادة الهيمينية على السوق ، ولا ترى المشكلة في وجود السوق ذاتها . . ولذلك كله نعددها رؤية متخلفة وغر تقدمية اطلاقا ضمن اطار الظروف التاريخية الموضوعية التي نعيشها .

ومن الطبيعي ان تنعكس رؤية الكاتب هذه على عمله الفني شكلا ومضمونا . . وقد رأينا جانباً من هذا الانعكاس في تصوير الشخصيات الرئيسية ، لا سيما شخصية الشاب التي ارد لها ان تكون نائرة طليعة ماركسية ، فجاءت متخاذلة سلبية تقنع من النفس باللفظ البراق والشعار الزاهي ، وتترضى من العمل بالهروب والرضوخ للامر الواقع ، ثم تمنى النفس بامل واه هو الحتمية التاريخية ، وكأنها تستبدل القدرة الفيسية الدنية بقدرة تاريخية طوباوية حالة تراتح اليها مبررة سلوكها الجبان ، ومعلقة ايمانها وقناعتها وتعاطفها مع البرجوازية الصغيرة المثلة في كازينا .

كذلك تنعكس هذه الرؤية الاصطلاحية القاصرة في رسم

ان يتداخل الشر والخير في نفوس أي من الفريقين . . فمرزوقة مثلاً ، على الرغم من الازمة العاصفة ، لم تشعر بوهن او ضعف ، ولم يتسرب الى نفسها القلق والخوف ، وانما بقيت واثقة مرتاحة البال حتى في أحلك اللحظات واشدها قتامة وتفجراً .

وكذلك امر البنكيه وكارت بلانش . . اما شخصية الشاب فتستحق وقفة بامل ، لا لاهميتها في ذاتها - فهي اقل من ذلك خطراً - بل لانها الناطقة بلسان الكاتب ، المعبرة عن آرائه .

وابر ما تمتاز به سلبيتها وجمودها . . لقد اتاح تازم اوضاع السوق فرصة نادرة لتطوير هذه الشخصية وتنميتها ودفعها في مسارها الطبيعي ، اي الانتقال من حيز النظريات المجردة الى حيز التطبيق العملي - هذا لو كانت تملك رؤية ثورية اصيلة حقاً، وايماناً ماركسياً عميقاً واعياً - غير ان رؤية الكاتب الخاصة جعلته يلزمها حدوداً ضيقة لا تتعدى نطاق التحريض اللفظي . . ولست ادري ان كان فعل ذلك متعمداً بقصد ادانة هذا النمط من ادعاء النضال والمركسية ، ام جاء ذلك عفويا بتأثير اشتت الاحداث وتشعبها المهرق ؟ لست ادري ، وان كان الجمود والسلبية واضحين اشد الوضوح واقواء .

واي سلبية اظهر من اقتصار دور الشاب على ردود فعل هينة يسيرة ؟ . . لقد كان يفترض فيه ان يكون ايجابياً فاعلاً ما دام يعتبر نفسه - او يعتبره المؤلف على الاقل - طليعة ثورية . . ولكن ماذا حدث ؟ . . لقد قامت مظاهرتان في السوق فكانتا عفويتين . . وقام عصيان غاضب ايضا فترجمته كازينا . . فاين الشاب ؟ . . لا اثر له اطلاقاً ، اللهم الا العبارات الجوفاء الرنانة ، والا التعاطف مع كازينا وشكه في قدرة الناس الطيبين على الوعي والادراك ، ومن ثم على الانتفاض والتحرك .

ولست سلبية الشاب وليدة الصدفة ، وانما هي نتيجة حتمية لرؤيته الضبابية - او رؤية الكاتب بالحري - وعجزه عن تحديث موقفه من السوق صراحة . . فهو حائر تائه لا يستطيع ان يقطع برأي في ضرورة وجود السوق او عدمه . . فتارة يرفضها ويتمنى حالمسا زوالها كما يتكشف من حوارها مع كازينا ص ٦٢ :

( الشاب - كيف ؟ طالما السوق مش مربوط بالارض والناس . . مربوط بمزاج الزباين وطمع الدالين . . التجارة فيه مغامرة والربح حظ .

كازينا - لو فينا نغيرو .

الشاب - مهما غيرنا بيضل سوق . . حياة اللي عايشين فيه بتضل مفلوطة . . )

وتارة اخرى يقر بضرورتها ، وان لا عيب فيها ، وانما العيب في القيمين عليها :

( الشاب - حاج تتخبوا بخيال اصبعكم . . كاتكم ما بتعرفوا كيف مركب السوق . . حاج تلتها بالمشاكل الصغيرة . . بكرا بصير فيه اكثر من كازينا واحدة واكبر من مشكلة كازينا . . اللي مجبورة تعتمد على الحظ والنصيب . . بكفينا نصيب . . اخذتو نصيبكم . . طالما ما في تعايش بينكم وبيننا . . صار مصيركم واضح . . مصيركم مش مربوط بمصيرنا . . لازم بقا تفهموا . . لازم بقا تحسوا لازم تعرفوا منيح انو . . ( ص ٥٢ ) .

اذن نحن ازاء تناقض ظاهر صريح . . فكيف نعلله ؟ . . واي الموقفين اصدق تعبيراً عن رؤية الكاتب ؟ . .

قد يكون في دراسة شخصية كازينا مفتاح الاجابة على تساؤلاتنا هذه . . واهم ما بلغت النظر في هذه الشخصية امران : اولهما اضطراب المؤلف في تصويرها ، وثانيهما التزامها من حيث البدا ايدولوجية الطبقة المهيمنة على السوق .

اما الاضطراب في التصوير فيدل عليه ذلك التناقض الرئيسي في سمات كازينا : فهي تبدو اولاً ساذجة غبية لا تفقه معنى الاستفلال ،

والتقليد في الحركات والكلمات .  
وهو يعبر بكل مظاهر الاستغلال الظاهرة والخفية .  
وهو يوزع اتهاماته على الطبقات كلها : تارة يدين ، وتارة يهاجم ،  
وتارة يعاتب . .

ثم يؤوب من ذلك كله مرهقا منهوكا .  
وطبيعي ان ينتج ذلك تفكك المسرحية وسقوطها فنيا وجماليا . .  
وطبيعي جدا ان ينتج ذلك التفكك وهذا السقوط عن مضمون المسرحية  
الاصلاحي الذي هو وليد رؤية الكاتب الخالصة وابدولوجيته الطبقية .  
كذلك تنعكس رؤية الكاتب الاصلاحية الحالة في غياب التبرير  
المنطقي لكثير من حوادث المسرحية : لقد استعالت مرزوقة ثم أعيدت  
الى منصبها بصفط البنات المتبررات أولا ثم الراضيات ثانيا . . فلماذا  
حدث ذلك التمرد ثم هذا الرضى ؟ . .  
لا جواب الا الصمت المطلق ! . .

ولقد تحرك الكادحون في مظاهرة عفوية ثم تفرقوا تلقائيا ، ثم  
عادوا للتظاهر والتفرق . . فلماذا حدث هذا ؟ وكيف ؟  
الصمت مرة اخرى ! . .

وشخصية الشاب ، الا يمكن الاستغناء عنها دون ان تخسر  
المسرحية شيئا كبيرا او خطيرا ؟ . . بلى ، كما اعتقد . .  
ولا يسلم الحوار كذلك من هذا الانعكاس الاصلاحي ، فهو  
صارخ صاحب حينا يقلب عليه طابع الافتعال والتصنع ، كما يتراى  
من محاورات الشاب مع الناس الكادحين . . وهو مبشر سطحي حينا  
آخر . . يدل على ذلك حديث « الزعران » الخمسة انفسهم . . وهو  
على العموم ينضح بنفمة وعظية خطابية مثيرة للفشان والغضب .

★★★

ثم نمود الى نقطة انطلاقنا حيث قلنا ان السخرية والهدم هما  
كل ما يتفنيه الكاتب ، وهما كل ما يحاول التعبير عنه ، وحيث  
طرحنا جملة تساؤلات نفيدها بحرفيتها هنا :

هل نصدق دعواه هذه ؟ . . وكيف نفهمها ؟

ثم ماذا يريد ان يهدم ، وبماذا يريد ان يسخر ويلهو ؟ . .

الواقع اننا نصدق دعواه ، ولكن من وجهة نظر تخالف وجهة  
نظره . . فهو يريد ان يسخر حقا ، وان كانت سخريته تنصب على  
جمهوره الغافل الذي خدع بادعائه التماوج الجذاب ، هذا الادعاء  
القائم فعليا - على الرغم من الشعارات الماركسية الرنانة ، والياطات  
الخلافة - على اقتناع الكاتب الحقيقي بان النظام خير وافضل ، وبان  
العيب كل العيب في القادة المسيطرين على مقدراته ، المهيمنين على  
طاقاته الخلافة .

وهو يريد ان يلهو فعلا ، ولكن لهوه يتجه نحو قناعتنا بفساد  
النظام وضرورة هدم كيانه المتداعي ، املا في زعزعتها واثارة الشكوك  
والتساؤلات حولها .

وهو يريد ان يهدم صدقا وامانة ، ولكن هدمه يقتصر على الاطاحة  
برؤوس حاوية قد ادت دورها المطلوب فباتت عاجزة عن حمل مسؤولية  
الحفاظ على الهيكل وصيانتته من التصدع والانهيال . . وشتان بين  
الهدم المداعب العاتب وبين البناء الثوري التقدمي .

وليس ذلك كله مستغربا ، وليس ذلك كله تجنيا ظالما ، وانما هو  
النتيجة الحتمية لرؤية برجوازية لا تقوى على تقديم نظرية ثورية  
متكاملة كاشفة تقود خطى الكادحين نحو مستقبل افضل ، فتقنع من  
التضال بدعوة اصلاحية باهتة لا تمس المبدأ ، بل تحرص على بقائه ،  
وتجهد في صرف الاذهان والجهود الى قضايا وقشور جزئية .

وقد رأينا كيف انعكس هذا الالتزام الابديولوجي على العمى  
الفني شكلا ومضمونا ، فاذا المسرحية عبارة عن لوحات متباعدة تتوالى  
منفصلة وكأنها وضعت الى جانب بعضها خداعا وتوحيها . . واذا

الشخصيات الثانوية على اهميتها الطبقية . . فهي مجرد قطع يسوقه  
قوم من السادة المترفين الى قدره المحتوم من غير ان يتحرك او يعي  
او يهب نائرا متمردا . . وهي تستحق نظرة اشفاق ساخرة يتكرم بها  
الشباب عليها مظهرا شتى ضروب الاستعلاء والتعالم والعظمة .

★★★

وكما انعكست رؤية الكاتب في تصويره شخصيات مسرحية ، كذلك  
تنعكس رؤيته في احداثها النافهة المتكاثرة تكاثر المستقلين عسلى  
الكادحين . . فهو لا يختار حدثا محوريا يستقطب ما عداه من جزئيات  
متباينة ، وينتظر متدرجا الى ذروة التآزم والتوتر ، ثم ينفجر عن  
تغير جذري وانقلاب حاسم ، وانما يريد ان يستمتع ، كأي واحد  
من ابناء النظام الساخطين ، بعرض مساوى السوق عرضا شاملا  
عابرا وسطحيا ، ترويعا عن نفسه الضجرة ، واملا في تنبيه الغافلين  
من اربابها كي يتداركوا الامر قبل فوات الاوان . . وهكذا يستطيع  
ان يصون السوق من ناحية ، وان يشبع ميله الى السخرية والتهمك  
والعيب من ناحية ثانية . . وهكذا تأتي نهاية المسرحية متوافقة مع  
نهاية الفصل الاول ، ومتطابقة تطابقا منطقيا مع هذه الرؤية : لقد  
وضع احد السكان قبلة موقوتة - وفي ذلك اشارة الى الحقد  
المكبوت - ، وما هو الشاب يحاور مرزوقة مشيرا الى نذير المستقبل  
الكامن ، محذرا من التهاون او الاستهتار ، لان الاصلاح بات واجبا  
والا فسد كل شيء ، واستحالت الفوضوية العابثة الى كارثة حقيقية .

ثم نسأل الكاتب مجددا : ما هو الحدث المحوري ؟

انه ازمة السوق العمومية ، قد يجيب الكاتب ساخطا مغاضبا . .

وما سبب الازمة ؟

الاستغلال ولا شيء غير الاستغلال . .

حسنا ، ولكن ، ما زلنا ننتظر قولا اكثر دقة وتحديدا . . فكل  
هذا الفاظ عامة غائمة لا تنفع انسانا . . وكيف تملك قدرة الاقتناع  
ونحن نحس طوال المسرحية انفصال الشخصيات عن الحدث بحيث  
لا تنشأ بينهما علاقة جدلية تطور الطرفين معا وتنميها تنمية منطقية  
مبررة ؟ . . وكيف تملك قدرة الاقتناع ايضا وضعف الحركة المسرحية  
بيّن صريح ، بحيث يضطر الكاتب الى اغراقنا في نفمة وعظية  
خطابية يتلاشى تأثيرها كلما تسرب الملل الينا ، وكلما داعبنا التشاؤم  
وداخلنا امل خلاب بالخلاص من هذه الورطة ؟ . . وكيف تملك قدرة  
الاقتناع كذلك وتشئت الاحداث يلزمننا بتتبع خيوط متباينة متنافرة تكاد  
لا تتبلور حول بؤرة مركزية واحدة ؟ . . اجل ، ان ذلك كله لا يمتلك  
قدرة على الاقتناع ، ولذلك تبقى ازمة السوق اطارا فضفاضا جدا  
يسمح بان نحشر فيه كل ما شئنا من الاعيب الحواة ومناديلهم  
الملونة . . . ومن هنا تتخذ المسرحية شكل لوحات منفصلة متتابعة  
كيفية اتفق ، قد تكون جذابة في ذاتها ، ولكنها لا تلتقي حول نقطة  
اساسية واحدة بحيث تخدم هدفا واضحا محددا وتنمي فكرة تقديمية  
المضمون والابديولوجية . .

وليس ذلك مستغربا ، وانما هو نتيجة حتمية لرؤية الكاتب  
الاصلاحية : فهو يقر مبدئيا وجود السوق ، ولكنه يجب ان يعيب  
ويلهو عينا خالسا ولهو بريئا من الفاية ، كما يجب ان يمجج بارباب  
السوق ، وان يعابثهم بمكر وخبيث ، ومن هنا كان افتقار مسرحيته الى  
أي فكرة تقديمية او قضية جدية يؤمن بضرورة ابلاغها الجماهير ، اللهم  
الا الدفاع عن السوق وديمومتها السرمدية . . ومن هنا ايضا ينصرف  
همه الى حشد اكبر قدر ممكن من عناصر الاثارة والسخرية ، فيسر  
عابىء بعملية الانتقاء الضرورية في الفن الاصيل الصادق .

فهو يعرض كل الوان الفساد العريقة والطارئة .

وهو يسخر بالأسس القائمة جميعا .

وهو يخص رجال الحكم والسياسة بنصيبهم من الائمة والفوز



## جائزة لوتس للدب الافريقي الاسيوي

لعام ١٩٧١

يعلن المكتب الدائم الافريقي للكتاب الافريقيين  
الاسيويين عن مسابقة جائزة لوتس للدب الافريقي  
الاسيوي لافضل الاعمال الادبية وذلك في الفروع التالية:

١ - الشعر : ديوان لا يقل عن ٢٥ قصيدة

٢ - المسرحية : من ثلاثة فصول

٣ - الرواية : لا تقل عن ٣٠ الف كلمة

قيمة الجائزة لكل فرع من الفروع الثلاثة :

٥٠٠ جنيه استرليني وشهادة تقدير وميدالية

يشترط ان تكون الاعمال المقدمة وبجانب القيمة الادبية  
والفنية الرفيعة ان تعكس الواقع الموضوعي لمصرنا وان  
تعبر عن مواقف نضالية ضد اي شكل من اشكال  
التفرقة القومية والعنصرية والظلم الاجتماعي .. وضد  
اي عدوان او تغفل استعماري وكذلك الاعمال التي  
تعبر عن اماني الشعوب نحو حياة افضل .

تقدم الاعمال باحدى اللغات الرسمية وهي :  
العربية . والانجليزية . والفرنسية واذا لم يكن العمل  
مكتوبا باحدى اللغات الرسمية الثلاث ، فينبغي ان تقدم  
ترجمة كاملة له باحدى اللغات الثلاث

او ملخص للعمل الادبي المقدم ، او ترجمة المقتطفات من  
العمل الادبي او تحليل نقدي بقلم اثنين من كبار النقاد  
على الاقل .

تقدم الاعمال من ٤ نسخ الى اتحاد الكتاب في وطن  
المتقدم للجائزة وفي حالة عدم وجود مثل هذه الهيئة ،  
ترسل الاعمال الى :

المكتب الدائم للكتاب الافريقيين الاسيويين ١٠٤ شارع  
قصر العينى بالقاهرة - ج.ع.٢٠٠

آخر موعد لتقديم الاعمال ٣٠ يونيو ١٩٧١

تعلن النتائج في ديسمبر ١٩٧١

السكرتير العام يوسف السباعي

المضمون اصلاحي غير تقديمي ، يكتفي بنشر السيئات دون ان يتعمق  
اسبابها وجنودها ، ودون ان يكلف ذاته عناء تقديم رؤية مستقبلية  
تبدد اليأس والظلمة والحيرة في نفوس معذبة تنوق الى الخلاص  
والاعتناق من شقاء مهين .

ولا يغير من هذه الحقيقة طوفان المديح والتعريف بكيه الكاتب  
للمسرح وجهوده ، هذا الجمهور الذي ما زال يضم لوتين من البشر:  
الترفون السثمون الذين اتخهم الثراء فانطلقوا يبحثون عن مصدر  
جديد للذة والمتعة ، والثقفون الثرثارون الذين اكتفوا من النضال  
بشعارات براقة والفاظ منمقة فضمة يلوكونها على جنبات مقاهي  
الارصفة في شارع الحمراء .. ذلك ان الافراط في المديح لا يخلق  
عملا فنيا ، كما ان تملق عواطف الناس لا يصفى على العمل الفني  
مضمونا تقديميا ، وانما يتم ذلك حين يتحد المثل الاعلى الجمالي بالمثل  
الاعلى الماركسي ، وهو شيء لم ينجح كاتبنا في تحقيقه .

ونحن ان كنا نوافق الكاتب على ان المسرح فن جماهيري ، لا  
نستطيع ان نوافق فيما انتهى اليه من نتائج حيث يقول في مقدمته  
ص ٦ :

( المسرح لقدرة على مواجهة جمهوره مباشرة ، ولفاعليته  
العظيمة ، يجب ان يتصدر على جميع الفنون . وحتى نجعل منه  
الفاية التي نرجوها ، يجب ان نجعله غنيقا ، مثيرا مهيجا ، متاثرا  
ومؤثرا ، نافذا كالسهم . يجب ان نعيه من كل ثيابه القديمة من كل  
ما يفصله عن الصدمة الضرورية .

ليكن وسخا ، ليكن فظا ، ليكن لا اخلاقيا ، شرط ان يحافظ على  
تأثيره وتحركه الدائب في قلب العالم . ان يتحيز لموقف وان يبدأ  
هذا الموقف ، اي موقف ، انطلاقا من الواقع .

وانسجما مع موقف المسرحي هذا ، قبلت ان اكتب مسرحية  
( كارت بلانش على بياض ) محترف بيروت للمسرح .

او كازيون ، او كازيون وابتدأت اللعبة ، كما احببت ان اتصورها .  
لعبة ، نعم . لعبة اتاحها لي المحترف لالهو بهذا النظام كما يلهو  
النظام بي ، واطلقت لسخرتي ولحقيدي الحربة ، واوصلت هذه  
السخرية وهذا الحقد الى اكبر جمهور مسرحي عرفته بيروت حتى  
الان .. ) .

اذن ، الامر لا يعدو مجرد لعبة حاقدة ؟! ..

حسنا ، ولكننا نحن لا نريد موقفا لاعبا ، بل نتطلع الى موقف  
جاد وصادق .. وليس المهم اين تقع نقطة الانطلاق ، بل المهم اين  
تنتهي .. ولذا نتساءل بمرارة عن مدى الصدق الفني ومدى المعاناة  
الشعورية والوجدانية عند كاتب يقصد العبث واللهو لذاتهما  
واستجابة لرغبة سامية يديها محترف بيروت للمسرح ؟! .. كذلك  
نتساءل عن لون الجمهور الذي يتباهى به كاتبنا : اهو جمهور كادح  
تؤرقه فكرة التغيير والثورة ؟! .. لا ، بل هو جمهور مترف ناعم اقبل  
يلهو ويبعث مع الكاتب وبه وبمسرحيته التي اعدت خصيصا لسهرة  
لاهية .

وبعد ، فنحن نرجو من الكاتب ان يخفف عنه ، وان يدع اوهامه  
الكثيرة واحلامه الطيبة ليستمر سعيدا في لعبه ومجونه ، هائسا  
بجمهوره النبيل ... وربما يكون قد نجح في السخرية والهضم ،  
ولكنه فشل الفشل كله في ان يقدم لنا عملا فنيا ناضجا يستوي على  
قدميه .. بل لعله هدم مسرحيته اول ما هدم ، وسخر من جمهوره  
غال عليه عزيز الى نفسه ..

ذلك ان المطلوب اكثر من موقف اخلاقي حالم ، وان الماركسية  
اعمق من كونها شعارات ترفع او عبارات تحشر حشرا في عقول لا تملك  
القدرة على استيعاب مدلولها .

سعد الدين دغمان

## موقف رواد القصة

تابع المنشور على الصفحة - ٢٦ -

تغير وصار « شمبانزي » وحفيده « كانجاروه » آدمي ( قصة منزل للايجار ) .

ويمضي يحيى حقي - في فترة سابقة وقبل أن يؤلف « قنديل أم هاشم » - الى ابعد من هذا فيجرح الشخصية المصرية وينال منها ... قد تحس ان لاشين يسخر بشخص أو شخصين ولكن يحيى يجرح نموذجاً ومثالا ، فهو يضع الشخصية البلدية في مقابل شخصيات اخرى اجنبية ويحاول أن ينال من المثال المحلي ويفضل عليه المثال الاجنبي ، ففي قصة « فلة وشمش ولولو » (١٧) ينحاز الى الاسرة التركية ويجرح الاسرة المصرية ، ففلة القطة التركية نظيفة مدللة طيبة القلب وديعة هادئة اليفة ، بينما شمش القط البلدي خبيث مكر العين « وكيف تميز بين قط ربي في الشوارع وقاسى أنواع الايذاء والظلم وقطة اليفة عاشت طول عمرها بين جدران أربعة ؟ » . وفي قصته « قهوة ديمتري » (١٨) يشيد بالعنصر اليوناني ونشاطه في مقابل العنصر الوطني في تراخيه وقذارته « ولعل السبب في نجاح قهوة ديمتري هو ان الذي يديرها رجل يوناني تجري في دمه مهنة ادارة القهاوي بالوراثة عن اب عن جد ، والا فلماذا لا يستطيع محمود او علي او حسن جيرانه الوطنيون تقليده ، فهام يرونة قد حجز المكان الذي يعد فيه طلبات الجلوس بستان خشبي رقيق بينما هم لا يزالون يعتمدون على « الفلاية » ذلك البناء الحجري الذي يضعونه في ركن من اركان القهوة دون ستر والذي يعلو فوق « البكرج » الاصفر الكبير المعد لجلي الماء للقهوة والشاي والزنجبيل ، فيرى الجالس آنية الماء القدر تجاور « البكرج » ويرى المعلم يغسل فنجاناه من ماء اسود عكر ثم يمسح يديه في جلبابه القدر .. » .

ولكننا نجد الزوج المتعاطف الذي لا يقسو على الشخصية البلدية ولا يحقرها عند احمد خيرى سعيد ، فهو ذو حساسية شعبية في اقتناص الشخصية البلدية ، فنلتقي عنده بأم محمد والحاجة صلوحه وأم شحاتة وحفيظة وبخاطرها ومشا الله وزنوبه الفطرية ، ونلمس عنده روح الفهم والتقدير لظروف هذه الشخصيات . ان الحاجة صلوحه ترد على الدكتور الذي جعل يهاجم قذارة الحارة ردا تلمس فيه جذور المشكلة « كل دا من الفقر ، هو الفقر عمره ينصلح حاله ، طيب الراجل الكناس كان هنا دلوقت قبل حضرتك ما تيجي وما هانش عليه يخش ينظف العطفة ، بس كل ساعة يجوا يلموا العوايد والفقر ، داهية لا تكسبهم ولا تربحهم » (١٩) .

ونتبين في قصص احمد خيرى سعيد خطأ يبارك الشخصية في كفاحها ويحتضن نضالها ، ففي قصته « من الكوخ الى القصر » (٢٠) يبارك كفاح نيفسة « مثال الجمال المصري البحت » على حد قوله ، وانتصارها على أمينة هانم وهي سيدة « لا بالمصرية الشرقية ولا بالفريقية ، لا بالمتعلمة ولا بالجاهلة ، زاعت عقيدتها تحت تأثير الآراء الحديثة التي لم تفهمها تماما » .

واهتمت قصص الرواد بتصوير الجانب المادي للشخصية ، الجانب السطحي الذي يصف ملابس الشخصية وملامحها الجسمانية وهيئتها التكوينية وعمرها وصناعتها وعاداتها في الكلام والمشي . ويهتم محمود تيمور - بنوع خاص - بتصوير هذه اللوحات فتكاد لا تمر شخصية الا ويحاول ان يقدمها خارجيا ، يقول « شاده » عن منهج محمود تيمور في قصصه : « يبدأ كثير من هذه القصص بوصف مسهب للبطل او الابطال خاص بمظهرهم وخلقهم وعاداتهم وتاريخ حياتهم ، ولا شك في ان هذا دليل على ان ميول المؤلف للمدرسة التحليلية ، فمن قرا مثلاً رواية « التلميذ » لبول بورجيه يستطيع ان يدرك ان بورجيه قادر على الاسهاب في وصف وتحليل أبطاله » (٢١) .

ولكن هذه القصص لم تقربنا كثيرا الى نفسية الشخصية ، ولم تكشف عن وجدانها وعن ملامحها التي شكلتها الظروف التاريخية والواقع الاقتصادي ، فلم نلتق بالمصري في موقفه من القضاء والقدر ولا في صفاته التي نمّت عنده روح السخرية وحب « الففشة » ، حتى الروح الفكاهة عند لاشين لم يعمق من ابعاد هذه الشخصية ، اذ كان يلجأ الى المفارقات اللغوية والرسم « الكاريكاتوري » والموقف « الكوميدي » الذي يعتمد على الاثارة والبهلوانية .

وربما كانت الخطابات التي ترد في ثنايا القصة اكثر دلالة على نفسية هذه الشخصية وتصويرا لتفكيرها ، فقد كان القاص - خضوعا لفكرة الواقعية - يحاول جهده أن تتناسب هذه الخطابات مع نفسية مرسلها ، ولهذا كثيرا ما كانوا يكتبون تحتها « صورة طبق الاصل » ، واستطاع بعضهم ببراعة - مثل هيكل والحكيم ويحيى حقي - أن يأتي بخطابات تختلف عن أسلوب القصة لتتقرب الى نفسية الشخصية في تفكيرها وفي تعبيراتها الشعبية الشائعة وفي الدعوات التقليدية وفي التحلية بأبيات شعرية متداولة . كتب ابراهيم « خطبا الى صديقه حسن قال فيه : « بهي الشيم اخينا المحترم حسن أبو خلبل دام بقاءه آمين . بعد اهداء مزيد السلام على حضرتكم ، نخبركم اننا في هذه الايام في ام درمان ونحن طيبون بخير ولا نسأل الا عن صحة سلامتكم التي هي غاية المراد من رب العباد .. قد قابلت هنا احمد أبو خضر

( ٢٠ ) أنظر صحيفة « الفجر » ( ٨ مايو ١٩٢٥ )

( ٢١ ) « الحاج شلبي » ص ٨ ( المقدمة )

( ١٧ ) أنظر صحيفة « الفجر » ( ١٥ يوليو سنة ١٩٢٦ ) .

( ١٨ ) أنظر صحيفة « السياسة » ( ٢٢ ديسمبر ١٩٢٦ )

( ١٩ ) أنظر صحيفة « الفجر » ( ١ أبريل ١٩٢٥ )

وهو من بلدياتنا ابن ابو خضر ابو اسماعيل وهو يهديك السلام وقابلت سعيد البرهمتش وهو يهديك السلام . . . » (٢٢) .

وكتبت الست أم احمد بك « خطابا الى ولدها قالت فيه : « ولدي المحبوب وقرة عيني احمد بك دام بقاءه آمين آمين لا أرضى بواحدة حتى ابلغها الاف آمينا يا ولدي العزيز ، استلمنا جوابك وحمدنا الله على صحة سلامتك التي هي غاية القصد وبلوغ المراد من رب العباد ، ودائما يا ولدي أنت في فكرنا ليل نهار ولا نفتكر الا فيك والفراق صعب يا ولدي .

ان يوم الفراق قطع قلبي قطع الله قلب يوم الفراق وتجدهنا يا ابني صورتك دائما امامنا نقول : متى يعود البدر الى سماه ، في انتظار تشريفك ويوم حضورك هو يوم عيدنا السعيد . . وان شاء الله يا ابني تحضر بالسلامة ولا تقطع عنا الجوابات فهي نصف المشاهدة » (٢٣) وامعانا في الواقعية والقرب الى نفسية الشخصية، كتب القصاصون امثال هذه الخطابات باللغة العامية ، وهنا نصل الى وسيلة عمد اليها القاص ك محاولة - ولست بصدد التقويم الفني لهذه المحاولة او بيان مجافاتها للروح القومي - في خلق الجو الواقعي وتكييفه بظروف الشخصية ، وتراعى له ان العامية اصدق في الدلالة واطوع في التعبير فلجأ اليها في الحوار ( الديالوج ) او في الحديث النفسي ( المونولوج ) ، وبالغ بعضهم - كهيكل - فلجأ اليها احيانا في السرد .

ونجد احمد خيرى سعيد من ابرع الرواد في استخدام العامية ، فقد كان له من دقة الملاحظة ورهافة الاذن والحساسية الشعبية ، ما مكنه من أن ينقل من الحياة هذه اللفة كما هي في تراكيبها وحكمها وامثالها وطرائفها بل وفي نطقها للحروف مما تحس معه بمشول الموقف ، قالت نفيسة تناجي نفسها : « يا رب انت عالم بالحال ، انا مقطوعة من شجرة ، والراجل اليك كان يبجري عليّ وعلى الولد المسكين مات ولا بقاش حيلتي شيء ، الفرج الله بعثها وكمان جوز الفوايش والحنتين النحاس والصندوق والبورية والمرايه والسرير اشتريتهم صاحبة البيت بتراب الفلوس ، يا رب انا عملت ايه في دنياي ، انا وليه منكسره الهي ما تشمت فيّ عدو ولا حبيب ، الهي تجبر بخاطر الولد اليتيم ، يا رب مالناش غيرك يا كريم انت الخالق وانت الرازق ، امري لله اعمل ايه ؟ وعدي ومكتوبي ما حشدش في قلبه شفق ولا رحمه يا حفيظ يا رب ، الناس حتاكل بعضها يا لطيف الطف » ( ٢٤ ) .

وتبلغ حساسية احمد خيرى سعيد اوجها في احتفائه بالبيئة المكانية التي تسمى فيها شخصياته ،

فهو من أوائل القصاص الذين تنبهوا الى أهمية المكان في تحديد ملامح الشخصية وازدانة ابعاد جديدة .

ويلاحظ ان خط سير القصة - عالميا - هو كفاح من اجل الارتباط بالبيئة والانتماء الى مكان ، وبمعنى آخر لم تدخل القصة ميدان الادب الا بعد ان تخلصت من حالة السيولة والانتماء ، وارتبطت بالواقع وبالرقعة التي يتحرك فوقها هذا الواقع .

وعندنا - محليا - كانت جميع المحاولات ارهاصات للقصة الحديثة ، فقصاص المنفلوطي ومحمود عزمي ومحمد لطفي جمعة لا تنتمي الى مكان ، فما هي الا مجرد أحداث تدور في الهواء ولا تشدها الى البيئة المكانية الا « لافتة » يعلقها القاص لتشير الى ان هنا قرية او مدينة ، ولو نزعنا هذه اللافتة لما كان هناك عائق فني في ان نعتبر القرية مدينة ، بل ربما كانت هذه اللافتة مضللة « قصرية نواره » بالصعيد - قصة في ظلال الدموع ( ٢٥ ) - فهي لافتة خداعة تتناقض وهذه الصور الجميلة وهذا الحب الواضح وهؤلاء الفلاحين الذين يقضون معظم النهار في خمارة دميان .

وتحركات القصة تدريجيا لتنتمي الى مكانها ، فنجد لقطات متناثرة عند هيكل تشد قرية زينب الجميلة من الطبيعة والحب الى دور الفلاحين ومبيت البهائم ، ونجد عند محمد تيمور - ربما بسبب ميوله المسرحية - اشياء من هذا في قصته « صفارة العيد » ( ٢٦ ) ، وتبلغ هذه الاشياء كثرتها والحاحها في قصص لاشين - وهو مهندس مبان - فهو لا يمل وصف المكان ( الحكمة - الشارع - المنزل - دور الفلاحين - المكتب - الحجرة ) بل ويفرم بتسمية بعض قصصه بأسماء امكنة ( بيت الطاعة - منزل للايجار - منطقة الصمت - حديث القرية ) . وتبلغ هذه الاشياء دقة الملاحظة ورهافة الحس عند احمد خيرى سعيد كما قالت ، انه في قصة « جنانية أم على ولدها » ( ٢٧ ) يرسم بدقة الحي الشعبي فيذكرنا بنجيب محفوظ ، انه مثلا يقول : « وكنت ترى هنا وهناك اطفالا تتغوط مستنسدة الى الحوائط المهذمة ، او رجلا يتبولون في غير خوف أو خجل ، وقد تصاعدت الروائح الكريهة من كل مكان ، وأخذت النساء تصب المياه التتنة من الشبايك والابواب في العطفة بلا حساب ، وكانت الحجة صلوحة قد رتبت بضاعتها من اللظيفة وخد البنت وبراغيت الست والشربات والحمص والسوداني ونبوت الفغير والملانة والخس وشرعت تروج بضاعتها وتفرى الاطفال بالاقبال عليها » ( ٢٨ ) .

ولكن المكان - في كل هذا - شيء جامد خال من « الديناميكية » والتأثير ، هو مجرد أوصاف ينثرها

( ٢٥ ) انظر « في ظلال الدموع » ص ١

( ٢٦ ) انظر « ما تراه العيون » ص ٧٣

( ٢٧ ) انظر صحيفة « الفجر » ( العدد ١٢ )

( ٢٨ ) « دماء وطن » بقلم يحيى حقي ، ص ٦٦ ( القاهرة -

سلسلة اقرا - سبتمبر سنة ١٩٥٥ )

( ٢٢ ) « زينب » ص ٣٠١

( ٢٣ ) « غادة حمانا » لمحمود طاهر حقي ، ص ٢٢٢ ( القاهرة -

سنة ١٩٣٠ )

( ٢٤ ) انظر صحيفة « الفجر » ( ٨ مايو سنة ١٩٢٥ )

القاص ثم لا نحس بوجوده ، اننا لو قرأنا قصة « تس » لهاردي ( وكانت قد ترجمت الى العربية سنة ١٩٣٨ في وقت ازدهار ادب الرواد ) فنسلكى بالمكان لشخصية حية ونحس له ثقلا يؤثر في الشخصيات ويتأثر بها .

ولكن يحيى حقي يختلف في تصور أهمية المكان عن كثير من معاصريه ، وخاصة في القصص التي كتبها في الثلاثينيات عن الصعيد ، فالمكان عنده لا يعني الرقعة المحددة ، لا يعني الشارع أو البيت أو القرية ، ولا يعني الاوصاف الميتة المنثورة ، وانما يتسع فيشمل الرقعة ومحتواها الجغرافي والتاريخي والبيئي والطبيعي ، ومن هنا يتحول الى ملامح والى شخصية نحس بوجودها في القصة وبضغظها على سير الاحداث وتشكيل النتائج ، ان الصعيد في قصة « البوسطجي » والجل في قصة « أبو فوده » يتحولان الى قدر يشكل مصائر الشخصيات ، ان المكان هنا بمحتواه يصطدم ويتفاعل مع الشخصيات ، فاذا بنا أمام « تراجيديا » تستسلم فيها الشخصية لمصيرها الحتمي . اوديب في التراجيديا الاغريقية حتم عليه ان يقتل اياه ويتزوج امه ويفقأ عينيه ، والعلم سلامة في قصة « البوسطجي » حتم عليه ان يقتل ابنته ، وجاسر في قصة « أبو فوده » حتم عليه ان يتزوج البحرارية وحتم عليه ان يعمى ، ومن هنا نستسيغ الصدف في هذه القصص ، انها صدف قدر يخفي خلفها قانون علمي يتمثل في رواسب البيئة ، انها صدف من فعل شخصية غير منظورة هي المكان بما يحتويه من عادات وتقاليد . يقول يحيى حقي عن عقدة قصة « البوسطجي » : « هي عقدة كلها اصطدام ونزاع ، وخيوطها من ديانة وتقاليد ووهم ، موشجة بحكم الدم والجسم ، وسر الحياة لا يهمه ماذا يعتقد الناس . لا رحمة فيها ، جبروتها قلما يستطيع ان يثور عليه رجل يعيش في وسط الصعيد وب عقلية يرثها عن اجيال لا تتسامح ولا تلين » . ومن هنا نستطعم الروح الشعبي الذي يسري في هذه القصص ، انها روح من خلق المكان ، ان الفجرية في « قصة من السجن » تستمع الى شاعر الربابة وهو يتحدث عن هموم « أبو زيد » فتتساءل « هل كان يعلم الشاعر المجهول وهو يصف آلام ابطاله ان شعره سيقابلها على الجسر فتتلقاه كضربة السكين ؟ ربما كان يعلم هذا واكثر منه ، والا فكيف تكلم عما في ضميرها كأنه يعرفها من قبل وعاشرها واستمع لشكواها مرارا ؟ » ( ٢٩ ) . وان موال « ليلي ليلي يا وعدي » هو الذي انهى به عليوي مأساته مع الفجرية . ان المكان هنا يشمخ ليحتوي المصائر ويشكل النتائج ، انه شخصية يرسم ابعادها يحيى حقي في تلك البيئة الصعيدية التي تخلق جوا لا يحتمله الا ابن بيئتها ، وكانت لفظة ذكية من يحيى حقي حين ضم سنة ١٩٥٥ هذه القصص في مجموعة ان يبتكر لها عنوان « دماء وطن » ، فهو عنوان دقيق ومعبر يجمع السبب ( الطين أو البيئة ) والمسبب ( الدماء والعادات ) .

واذا كانت هناك محاولات لتصوير نماذج من شخصيات فردية شعبية فاننا لا نجد اهتماما كبيرا من الرواد بتصوير الشخصية المعنوية للامة في مرحلة حرجة بهرت فيها بالحضارة الاوروبية المتفوقة ، فعشيت ابصار فريق من ابنائها ، واذا بهم يتعلقون بهذه الحضارة ويولعون بتقليد « الغالب » تقليدا اضاع شخصياتهم وجعلهم يفتربون بأسرهم الى اجواء اجنبية ، ويحاولون ان يشبهوا بالاجانب في العادات والتقاليد وانماط السلوك والنظرة التربوية .

وكنا نود في مستهل هذا القرن حين اخذت النهضة تدعو الى ابراز شخصية مصرية في السياسة والاقتصاد والفنون والآداب ، ان يهتم القاص بهذا الجانب الحيوي ، فيصور مثلا ازدواج الشخصية المصرية وصراعها بين بيئة نمت فيها وبيئة تروا اليها ، ولكننا لا نجد من يتنبه لهذا الموضوع - الذي هو مفتاح الصراع في تاريخنا الحديث - سوى الاستاذ محمود طاهر لاشين في قصته « الوطواط » ( ١٩٢٥ ) والاستاذ توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » ( ١٩٣٨ ) .

« فعائدة » في قصة « الوطواط » من اب مصري وام اجنبية ، نشأت نشأة اوروبية « حتى لا يستطيع من يراها مهما كانت فطنته الا ان يؤكد بانها لا تمت الى المصرية بشيء » فحدث انقسام بينها وبين بيئتها وجعلت تتعالى على اقاربها وتتضرع من حديثهم وتعيش في عالمها الخاص ، فانصرف عنها الشبان واستيقظت على مأساتها التي لخصتها في ثورة احتجاج على ابيها « اوتعرف الوطواط ، لقد ابت الحيوانات ان تعدده منها لان له اجنحة كالطيور ، وابت الطيور ان تعدده منها لانه يرضع صفاره كالحيوانات .. هذه هي حقيقة مركزي ، فلا المصريون يعدونني منهم ، ولا الغربيون ينظرون الي كواحدة منهم .. فانظر يا ابت اي مركز تعس أنا فيه » .

وحاول « اديب » ان يتنكر لبيئته وان يتخلص من آثارها ، فطلق حميدة وسافر الى باريس وأحب « الين » ، ولكنه لم يستطع ان يتخلص من جذوره ، فتحطم واصيب بما يشبه الجنون ، وعاد الى مصر والى حميدة .

ومحسن - السذي تمرد صغيرا على تسلط امه التركية - سافر الى باريس ، وهناك يحب « سوزي » حبا شرقيا فيه الاخلاص وفيه الحرارة ، ولكنها تلعب بعواطفه وتتخذة وسيلة لاستعادة حبيبها « هنري » ، وهنا يثور عليها وعلى أوروبا بوجه العموم ويدعو الشرق الى التمسك بذاته والايمان برسائلته .

ولكن عائدة واديب ومحسن امثلة فردية ومأساتهم ذاتية ، لا تصل الى حد التعبير عن مأساة الامة في هذه الفترة ، وبقيت قصة الشعب السذي « تتجاوز به أهواء القديم والحديث » ، على حد قول ابراهيم المصري ، ناقصة لم يستطع اخذ من الرواد كتابتها .

عبد الحميد ابراهيم

القاهرة

( ٢٩ ) المرجع السابق ، ص ٩٩

# أداموف الكاتب وعذاب العصر

بقلم يوسف عبد المسيح كروة

للغناء والفناء جمود بل هو موت ، ومن هنا ، فإن التقدير الصحيح للوجود لا يمكن أن ينحصر في حركة هذا الوجود ، بل في مواته ، واندثاره المستمر وتطفل الحياة عليه ، بنزوة من نزوات الطبيعة المجيبة ، برفسة من رفساتها اللامعقولة ، اللامفهومة ، التي تفتقر الى الجوى ، افتقار الأخيرة الى معنى .. وعندما تنفصل المادة ، مادة الوجود ، عن الحركة ، يصبح الوجود فرضا غير معقول ، غير قابل للدراك والتصور .. وهذه السكونية هي التي تجعل ارتور يرتجف من الوجود ومن دلالة انتسابه اليه ، ومن ضريبة بقاءه فيه سجيناً في ذات نفسه ، يحيط به الرعب من كل جانب ، ويبتعث فيه الخوف كل المشاعر المتهافنة المهزوزة ، الرقيقة ، المسحوقة . ارتور لا يعرف من الوجود غير وجوده ، هو بالذات ، كينونته المحضة ، الصرف ، انبشاقه الذاتي من خواء العدم . ولا يعرف ظاهرة لنفسه غير ظاهرة العذاب ، وهو يفتقر كل الافتقار لمعرفة ذاته . كل ما يعرفه عن هذا العذاب هو وجود تشويه وانفصال في اساس هذه النفس ولذلك فهو يقول : « اعرف قبل كل شيء اني موجود . لكن من انا ؟ كل ما اعرف عن نفسي اني اتعذب . واذا كنت اتعذب فلان في اساس نفسي تشويها وانفصالا » (٢) ان الانفصال حقيقة واقعة ، امر راهن لا يتورده الشك ولا يتناهب الريب ، الا ان الانفصال عملية ابتعاد عن شيء ما ، فما هو هذا الشيء ؟ هنا يقف فكر ارتور حائراً يائساً فانظا ، لا يعرف ان يسمي الاشياء باسمائها . انه يقول : « انا منفصل . منفصل من ماذا ؟ لا اقدر ان اسمي ذلك الشيء . انه يشعر شعوراً عميقاً بالافتراق ، بالزمن الجائم عليه ، « يجمع قوته المظلمة ، بالمادة السائلة المهولة ، بالمرض النفسي » يجريان الاحداث جريانا يجعله يحس نفسه وكأنه جزء لا يتجزأ من ( كائن مركزي عظيم لا يمكن ادراكه ) ومن اجل ان نلم بشيء من اهمية هذا الكائن بالقياس الى نفس ارتور لا بد ان نستمع اليه وهو يتحدث عنه .

« وحش هائل يتغلغل في ويتخطاني ، (وحش) في داخلي وفي الخارج . رعب يأخذ بتلابيبي ويطوقني » . فماذا يفعل ارتور من اجل الخلاص من هذا الوحش ؟

يجيب ارتور عن هذا السؤال بقوله : « النجاة في الكتابة ، من اجل ان اشعر الناس بهذا الرعب ، لكيلا اظل اشعر به وحيداً وهكذا فالكتابة وحدها ، هي طريق التنفيس الضروري لهذه النفس المعذبة

ارتور آداموف ( ١٩٠٨ - ١٩٧٠ ) قاص وكاتب مسرحي فرنسي ، ارمنى الاصل ، روسي المنشأ ، ولد في كلوسفودسك بقوقازيا ، وهاجر مع أسرته الى فرنسا ، في نعومة اظفاره . وعند اندلاع الحرب العالمية الاولى ، كان - ضمن أسرته - في ألمانيا . ومن هناك ذهب الى سويسرا حيث استقر في جنيف لمدة من الزمن . ثم عاد الى باريس سنة ١٩٢٨ وهناك انخرط في حلقات السرياليين وصادق الشاعر الفرنسي المعروف بول ايلوار (١) . ومن سنة ١٩٣٨ الى ١٩٤٣ انغمز في كتابة مؤلفه المربع ( الاعتراف ) وهو يتألف من عدة حلقات اهمها ( باريس ١٩٣٨ ) و ( باريس ١٩٣٩ ) وهذا الكتاب حلقة وصل بين الادبين الوجودي وادب اللامعقول . وهو يعرض بصورة مكشوفة رهيبية مازق الفرد في المجتمع الاوروبي ، من وجهة نظر ميتافيزيقية ، ويبرز عزلة الانسان في هذا المجتمع ، في العالم ، وعزلة العالم في هذا الكون الرهيب المخيف ، ويتعرض الى فجيرة الانفصام بين الانسان وبين من يحيط به وما يحيط به ، من جنس الانسان وجنس الاشياء . وهذا الانفصام الفاجع يكون خلفية ( الاعتراف ) في حركة كل فقرة من فقراته ، وفي نامة كل وتر من اوتار وجود ارتور الوجداني .

الغربة والابتعاد ، الانفصال والانفصام ، الفجيرة ، الانهيار والدهش ، الهروب الى الذات والرجوع الى الواقع ، والمداورة مع النفس ، والمناورة بين الذات المعذبة ، وذات المجتمع المعذب ، تيار التمرد وجزر الخمود والاستسلام كل هذه الامور تتمطى وتتكشم في نفس ارتور لتزيد في عذابه ، وتطيل من امد تجرعه لهذا العذاب . ارتور يجد شيئاً في الحياة لا يمكن تفهمه او فهمه او ادراكه ، شيئاً غريباً مشيراً كل الاثارة ، يجمع بين النقيض وبين الاضداد ، يفتت ويلم الشعث ، يعثر ويركب ، يبني ويهدم بغير منطق او تفكير او رأي او تدبير ، او خطة او اسلوب عمل ، او هدف او غاية ، يجد شيئاً مرتبكاً كل الارتباك ، وجوداً متسماً بكلمة الوجود قسراً ، كل شيء فيه لا يدل على شيء ولا يعني شيئاً ، ومن اجل ذلك فهو - في اوله كما في اخره - خط دائري يتحرك حول نفسه ، بصورة آلية عنيفة تارة ، هادئة تارة ، جامدة ميتة تارة اخرى . والجمود والموت منطوقان متقاربان لكنهما متباعدان عن منطوق الحركة ، فكيف بهما يصفان تلك الحركة ؟ انهما يصفان تلك الحركة ، تلك الحياة ، تلك الفورة الكاربونية لان الوجود لا يعرف للحركة مفهوماً غير التبعية الامينة

١ - اعتمدنا في معلومات سيرة اداموف على كتاب ( مسرح اللامعقول ) لمارتن ايسلن ترجمة .ي.ع. ثروة

٢ - مسرح اللامعقول : مارتن ايسلن .

التي لا ترى في العالم غير كابوس هائل مرعب يتلاعب بالذات في مكايده وخسبة ودناءة ، يجعلها حملا على الابتعاد عن الواقع ، والتعلق بالاحلام ، والخروج من دائرة الحياة الرتيبة ، ذلك لان « الحلم هو الحركة العظيمة للروح في الليل » وكيف لا يسلو بالحلم ، وقد انتفت الجذوى من الايمان الفيبي بأسره ، فضاعت معاني الاشياء ، واصاب المرض كل شيء حتى الكلمات والناس سواء بسواء . وانتشر المرض انتشار الوباء ، الى حد لم يكن في الحسبان قط . فلم يبق لارتور من مجال غير الفرار بجلده ، بكيانه العاري الى منطقة الظلال ، الى المصاب ، حيث غسق الروح ، والرجفة الانفصالية التي تهدد النفس دائما بالجنون بين الحين والحين .

العصاب الذي يتصوره ارتور تصورا خاصا ، حتى انه يعده في الحلقة الثانية من ( الاعتراف ) ( باريس سنة ١٩٣٩ ) علامة لا فكاك منها بين الخاص والعام ، باعتبار الخاص تعبيرا رمزيا عن العام ، على اساس ان عمل الكاتب يتلخص في « نبذ المفاهيم المهترئة والمجردات الجافة التي تفتصب آثار الاسماء القديمة الميتة » . ومن ثم فان انحطاط اللغة وضياع معنى العالم ومرضه وفقدان الاحساس بالمقدسات وتلاشي الايمان واخفاء استعائر والاساطير المقدسة جعلت الكاتب يواجه نفسه مواجهة عارية ، مواجهة جديدة كل الجسدة ، باعتبار وجوده وجودا منافضا لهذا العالم ، عالم اللغة الجوفاء والتاريخ المصمت ، والحضارة الميتة ، ومن هنا كان انزال الانسان امرا لا مفر منه . وكان نمزيق جند الانسان ، الجلد الميت ، والتعري الدام قضية اساسية من قضايا الانسان العصر - في فترة اندحاره وانحداره ، وبحته العابت عن مجالات الخلاص في الذات من طريق الاعتراف الماساوي ، العاري ، الذي لا رحمة فيه والى ذلك اشار مارتن ايسلن بقوله : « قراءة هذا الكتاب ترينا ذهنا يضع الاسس لخلاصها من خلال البحث الذاتي والاعتراف الفلسفي بمآزفها » (٣)

وطبعي ان يكون هذا البحث وهذا الاعتراف على مستوى فظيع من التشاؤم ، فالبحت في الذات وتسجيل هذا البحث بامانة وصديق من طريق الاعتراف يسمح لنا ان نقرن هذا البحث بالتشاؤم لان عوامل التشاؤم متوفرة بكثرة في نفسية ارتور باعتبار هذه العوامل ترسبات منطقية لحياته المعذبة ، حياة المنفى والعزلة والانفراد والى هذه الحقيقة الصادقة المحرقة يشير اداموف بقوله : « انتههم بالتشاؤم موقف واحد من عدة مواقف ، كان الانسان قادر على الخيار بين التفاؤل والتشاؤم (٤) ومعنى ذلك ان التشاؤم امر مفروغ منه ، لانه هو الواقع العياني الشخصي الوحيد ، الذي لا مفر منه ولا محيص ، في ازمة العصر الذي هو حصيلة العصور ، الازمة التي يعتبرها اداموف ازمة دينية اساسا ، مسألة مصيرية صرفا .

ذلك بان عزلة الانسان وفقدان الاتصال بالآخرين ، الذين يعدهم سارتر ( الجحيم ) بحملان الانسان على ان ينكفى على نفسه ، فيضرب في بيدها ومناحتها ، وينغمس في اعماقها ومساربها واغوارها ، فيفقد وجوده عبثا ينوء بحمله ، وعذابا يمزق انياط قلبه ، وكابوسا مرعبا من الاحلام ، لا يكاد يرتفع عن صدره ، آونة ، حتى يعود ليحتم عليه آونة اخرى ، بكل قسوته وبطشه وحشيته .

ومسألة الاحلام هذه لها دور مهم في مسرح اداموف ، واذا كنا نعلم ان كاتبنا قد تأثر اشد التأثير بمسرحية ( حلم ) لسترنديبرغ ، ذلك الكاتب السويدي ، ذي العينين المجننتين ، الذي دوخ العالم المسرحي ، وما كان من استعداد ارتور لهذا التأثير ، بسبب نفسيته القلقة ، وروحه الهائمة ، وعطشه اللاهب لنمير الحقيقة ، صحت لنا ان نستنتج من ذلك كله النتائج المترتبة ونستخلص الاراء المؤلفة مع هذه النتائج . ومما لا بد من الالاع اليه في هذا الشأن : ان الكاتب يرى العالم رؤية سوداوية سوداء ، العالم ليس اكثر من مسخرة

تستحق الاتهام والاستنكار والادانة ، العالم مريض اشد ما يكون المرض قرفا وابعث ما يكون على الاشمئزاز والتفزز ، وهذا ما نجده واضحا في قوله : « حين ابهم العالم الذي يحيط بي ، حين اندد به ، فلانه ليس اكثر من مسخرة ، غير ان المرض الذي اعترف به هو اكثر من مسخرة » (٥) . واذا كانت صورة العالم كذلك - في نظر اداموف - فمن المنطقي ان تكون ظاهرة الحياة نفسها ظاهرة مرعبة مميتة ، وهذا ما يؤكد كاتبتنا بقوله : « في هذه الحياة ، ذات الظروف الاساسية المرعبة ، حيث تتكرر المواقف المميتة نفسها ، كل ما نستطيع فعله هو نحطيم الخيثة » (٦) . وبما ان العالم عالمان مرئي وغير مرئي - على ما يذهب اليه اداموف ، فان المسرحية يجب ان تكون نقطة تلاق بين هذين العالمين ، الامر الذي لا يمكن تحقيقه الا في عالم الاحلام ... وهذا ما فعله اداموف منذ شروعه في الكتابة المسرحية ، في اواخر الحرب العالمية الثانية وركز عليه تركيزا في مسرحيته ( الاستاذ تاران ) .

وقبل ان نتناول بالتحليل ( الاستاذ تاران ) التي تعد من اهم مسرحيات عالم العبث واللامعقول - على رأي النقاد ، لا مندوحة من الإشارة العابرة لبعض من مسرحياته المعروفة . ومن تلك المسرحيات ( التنديد : Farodie ) وفيما تتنقذ اواصر العقدة وتنفثت اللغة ، وبضيع معالم الشخص ، ويتجرد المسرح من الدوافع النفسية والعوامل المتصلة بهذه الدوافع والحواجز ، ونعزل الشخص ، انزالا تاما ، بالمعجز الذي يرين على انفسهم ، وعدم قدرتهم على الاتصال ، وحلول الایماءات محل الكلمات ... ومن اجل ان يزيد اداموف من شمولية الغواء ينتزع الاسماء من شخصه ، فتحل الحروف او الوظائف الموهومة محل الاسماء الاعتيادية ، ف ( ن ) والموظف والصحفي الخ ينتظرون مجيء « لي » البقي الخالدة التي لا تفعل شيئا من اجل هؤلاء الماعسين الذين يتمرغون في تعاستهم ويسيروا في كل الاتجاهات ، في حركة آلية تحيط بهم العيرة من كسل جانب . ويلفهم جو الكابوس الذي يذكرنا بكتاب اداموف ( الاعتراف ) و « الحاجة الفلسفية الى النائم والى السقوط والى تغيير الوجه في التراب امام كل شيء » (٧) ويشدنا به في تذكير واضح بعالم اداموف العالم الذي يتحدث عنه بقوله :

« هذا هو العالم الذي يطوف ذهني ويسجنه » . لقد حاول ان يؤمن بالخلاص ، ولكنه سرعان ما يسقط دون ذلك الخلاص ، بعدما تبينت له حقيقة ذلك الوهم . ها هو ذا يتحدث عن ذلك الخلاص الاسطوري بقوله : « لقد حدث لي احيانا ان آمنت بخلاصي منه ( يقصد العالم ) ، ولكني سرعان ما تبينت الطبيعة الوهمية لمثل تلك الحرية . وتشدد وطأة الاحلام في هذه المسرحية ، بتبادل الادوار بسرعة غير منطقية ( غير مبررة ) بحيث تصبح حركات ميكانيكية خالية من المعنى ، مما يدل على انفصالها انفصالا فاجعا عن الحياة ، وهو المقصد الرئيسي من مقاصد اداموف ، ذلك انه يحمل الحياة محملا بالحلم ، وهنا نجد تأثير سترندبرغ بارزا ، ولو بصورة عفوية ، غير متجانسة مع مفهوم الحلم لدى سترندبرغ ، ذلك المفهوم الميتافيزيقي المعلوم . وعلى ذلك فان اداموف لم يفعل شيئا - في مسرحيته هذه - غير مواجهتنا بجو من الارتباك والآلية والفساوة .

اما مسرحية « الاجتياح » فاننا نجد فيها نوعا من الارتباط ، تحديدا للارتباك ، يتمثل في الاواصر التي تجمع بين الافراد المنعزلين ، الذين يحاولون جاهدين فك حروف كتاب غريب ، اوصى بفكه كاتب اسمه جان ، ولكن مسوداته ذلك الكتاب نطل عصية لا تريد ان تنحل ، ويظل هؤلاء الافراد المنعزلون عاجزين عن فصل أي شيء حيال ذلك الكتاب العاصي المستعصي . الامر الذي يدفع بهم الى مزيد مسن

الارتباك والتشوش ، الى المزيد من التثبيت والتشوف . تتناهم الحيرة وتختطفهم المتون الواحد تلو الآخر مسن غير الوصول الى نتيجة ما . وهكذا تستمر المسرحية تدور في حلـم كبير لا يمكن ان يتحقق . ومن عالم الحلم هذا يتحد آدموف الى مشارف الحياة النفسية بمسرحيته ( المناورة الكبرى والمناورة الصغرى ) ، ومضمونها يتحدد في فشل الانسان الثوري في تحطيم الارهاب السياسي ، لان كل سلطة - في النهاية - لا بد ان تستند الى قوة الارهاب . القوة التسي تفك بالبطل ( « المجاهد » ) كما تفك ب ( « الرجل المشوه » ) : الاول ينتهي الى الخيبة والاخفاق ، ونفيع كل جهود نصاله هباء ، لان النضال لا يمكن ان ينتهي الا الى الفشل المحتم ، كما لا يمكن ان تنتهي سلبية الثاني الا الى المصير الذي انتهى اليه مصير الاول ، ذلك ان ( « الفشل مكتوب في مكان ما لكل فعل بشري » ) . وسبب هذا الفشل الذي يواكب الانسان فيما ينوي ان يفعل وفيما يفعل سلبا وايجابا ، هو الحصيلة الحاسمة لكل عمل انساني ، مهما لمع بريقه ، ومهما تغيرت الاحوال وتبدلت الامور ، فظاهرة الفساد تسري في الثورة نفسها كما تسري في المجتمع الذي تحاول الثورة نقله من صعيد الى آخر ، وفيه راسا على عقب ، وعلة هذا الفساد تكمن في عدم ادراك الانسان للوضع الانساني المريع اساسا ، والذي لا يمكن معالجته لان كل معالجة له هي تمهيد لانتكاسه ، هي محاولة لجرحه الى هوة تعاسته ، بعد ان يتصور ان في قدرته الخروج منها . ولو بصورة موهومة . مع العلم ان ( « البرهان المل على ان المرء مهما فعل فلا بد مهزوم » ) تبقى هي المقولة الصادقة الوحيدة وتبقى كل المحاولات اليائسة التي يبذلها الانسان لتجاوز هذه المقولة المريعة غير ذات جدوى ، لان الياس لا بد ان يبددها ، ولان الاخفاق ، اذا لم يستطع الياس ان يبددها ، لا بد ان يترصدها ، ليصيب منها مقتلا . . فيردها . . ومن هنا نجد ثورة ( « المجاهد » ) تنقلب عليه ، فالفساد التي اقتلعتها الثورة ، لا تلبث ان تنقلب الى مفاصد جديدة ، واو بأسلوب آخر ، وطراز مغاير . كما تنزع الحياة الجديدة ، بظروفها الخاصة ، اطراف ( « المشوه » ) على الرغم من وجود ( « الام » ) الميتافيزيقية ، التي تحاول ان تتظاهر بالمعطف على وليدها . وهكذا ينتهي مصير البطلين بالاخفاق ، كان الاخفاق هو القدر المكتوب على جبين الانسان ، دلالة عملية على ان كل محاولة انسانية لتخطي العالم الراهـسـن ، محاولة عقيمة .

ومن ثم فان مسرحيات آدموف الاولى لا تمتاز بشيء امتيازها بالمدمية المطلقة ، بسرائية شخوصها وتبسيطها ، و ( « رمزية المواقف » ) ونجنب حركة الاحداث ، وازدراء التشخيص وسلية القدرة الانسانية ، وميكانيكيته وعدم استطاعتها على التواصل ، والى كل هذه الميزات ، اوبالحري التحديدات اشار برونكو بقوله : ( « رفض آدموف حركة الاحداث . . وازدري التشخيص وقصر الحوار على اداء دور ثانوي في عالمه الذي نادرا ما يقول فيه الاشخاص ما يريدون قوله ، ولا يتيسر لهم التواصل ابدا » ) ( ٨ ) .

ومن ثم ، كان لجولات آدموف العقلية ، تأثيراتها غير المعقولة في المسرح الحديث بسبب من عدميتها الخشنة ، غير ان المشاعر التي قدمها - في مجالات المسرح - كانت من الشحوب والبهات بحيث ظلت تتلمس طريقها الى قلوب الناس ، من غير جدوى ، لانها كانت تمثل شخوصا ، ليس لهم من عمـسـل غير ملء خشبة المسرح ، اي خلق تجسييمات مسرحية ( بهرية ) اعتقادا منه ان ملء الحيز المسرحي هو الشرط الاساسي لكل عمل مسرحي متكامل ، وظنا منه ( « بان المسرحية تتجاوز الادب وانها لن تكون مسرحية الا اذا عرضت على خشب المنصة » )

٨ - المسرح الطليعي : ليونارد كابل برونكو : ترجمة يوسف اسكندر .

أمام النظارة » ، وفي ذلك ما فيه من احتجاج على ( المسرح النفسي التقليدي ) وانكار ( لبعض العناصر الجوهرية التي تميز المسرح من سائر الفنون » الامر الذي دفع بالجمهور الى ان ينفض بالتدريج عن مسرح اداموف ، في بواكير اعماله .

اما ( « الاستاذ تاران » ) ، المسرحية التي هزت الاوساط الادبية والفنية ، فتمتاز بجو غريب من الاحلام ، يتراوح بين العالم اللامرئي والعالم المرئي ، فدعوة الاستاذ الى بلجيكا لالقاء المحاضرات في محل الاستاذ مينار نظمي المسرحية بقللة شفافة ، يمكن ان تكون حقيقة واقعة ، او حلما من الاحلام ، يمكن ان تكون دلالة على واقع معين ، او على خيال مجنح لا علاقة له بالواقع قطعا .

ففي المشهد الاول يبدو لنا الاستاذ تاران في مركز الشرطة ، متهما بالتهري غير المحتشم على حافة احدى البحيرات . عري الاستاذ الزري يحمله على الركن ، ربما فعل ذلك لانه لم يتوقع رؤية الاطفال الذين احاطوا به ، او لعله لم يفعل شيئا من ذلك ، فمظهره الهادي الرزين لا يدل على ذلك مطلقا . ان الاستاذ شخصية معروفة ، فمن عجب الا يعصره مفتش البوليس . انه قد كان ألقى العديد من المحاضرات في الخارج ولا سيما في بلجيكا ، وقد نالت تلك المحاضرات ما تستحقه من نجاح مدو . فلماذا يريد المفتش ان يقدم تقريرا عن الاستاذ ؟ الا يعني ذلك تهديدا لعمل الاستاذ ومصيره ؟ ان الاستاذ له ملء الثقة في نفسه ومصداق ذلك انه يستغرب كل الاستغراب عندما يجد السادة السـلـيـن يترددون على غرفة المفتش لا يعيرونه التفاتهم . ومن اجل ذلك لا يجد حرجا في ان يتعقب هؤلاء السادة بقوله : ( « لكن ، ايها السادة ، انكم لا تستطيعون ان تتعرفوا بي ، هذا مستحيل . . انا الاستاذ تاران » ) . وحين يرفض أي من هؤلاء ان يعرفه او يتذكره او يخطر له على بال يعود الاستاذ الى المفتش ليعرفه بنفسه ويفرض وجوده عليه . الاستاذ لا يدرك معنى هذا التجاهل ، انه يخاطب المفتش بما يعتل في نفسه فيقول : ( « أنا لا أفهم الامر .

فبفض النظر عما نلته من تكريمات ، وبفض النظر عن عملي . . لي وجه لا يمكنك ان تنساه ابدا لو رأيته مرة واحدة وحسب » . ومع ذلك فالاستاذ مقبوع ، مطموس الحقوق في وطنه ، والمشاكل التي نهمسه لا يقدرها أبناء وطنه حق قدرها ، وانما يقدرها الذين لا ينتسبون الى وطنه ، هؤلاء وحدهم هم الذين يهتمون بها الاهتمام اللائق . غير ان الذي ذهب اليه الاستاذ ، كان بميدان الواقع ، فقد دهشت المرأة الرشيق التي وجدت نفسها فجأة في حضرة الاستاذ بحيث هالت منعجة مبهورة : ( « حضرت في الاسبوع الماضي محاضرة اثارني اشد الانارة » ) . وعند ملاحظتها الاستاذ تاران ، استمرت قائلة : ( « ولكني لست حالة . انه هو . . الاستاذ ، لم اكن اجسر قط ان أحظى بمسا حظيت به » ) . ومن اجل ان يكون لهذه الخطوة ما يبررها ، يتقدم الاستاذ تاران الى اصداقائها لا باسمه المعروف بل باسم الاستاذ مينار الذي يحسن تاران الظن به وبمعارفه وعلمه ، والذي هو بدوره يكن له اعظم الاحترام والتقدير . وبينما الاستاذ يمضي في استطراده ، يجد نفسه وحيدا ، في غرفة المفتش ، لان جميع المترددن على غرفة المفتش ، قد غادروها ، فكيف غادروها من غير ان يراهم احـد ، ومن غير ان يوقع على افادته ؟ الاستاذ لا يفهم شيئا عما جرى ويجري حوله ، وكيف يستطيع ان يفهم شيئا وهو بعيد عن منطق الاشياء ؟

اما المشهد الثاني ، فيبدو فيه الاستاذ في فندق عن الفنادق ، ليس له من هم غير ارتقاء السلم والنزول منه . لا احد ، في الادارة ، فقد ذهب المدير لتتمشى ، وظل هو وحده بانتظار الضيوف لاستقبالهم والترحيب بهم . وبينما هو كذلك اذا بـانـيـن من افراد الشرطة يتساءلان عن رجل اسمه تاران ، مجهول الوظيفة والمهنة . تاران يرى في ذلك الاغفال ما يثيره ويزعجه ، لان في ذلك نكرانا لهويته . ومن اجل ذلك يتسائل مفتظا : ( « . . كيف يمكن ان اكون متاكدا من انني



الرجل الذي تبحث عنه ؟ كيف يمكن ان يكون تاران هو نفسه الاستاذ تاران ؟ » . ومع ذلك يصر الشرطيان على انه هو نفسه تاران المذكور في امر الاستدعاء ، بتهمة ترك أوراق في إحدى الحجرات الخصوصية على ساحل البحيرة ، غير ان تاران يرفض هذه التهمة رفضا شديدا ، لسبب بسيط هو انه لم يكن يملك نقودا ليستاجر حجرة على الساحل . لانه كان ينسى نقوده في البيت دائما كلما كان يذهب الى الساحل للاستحمام في البحيرة ، ولم تكن المرة الاخيرة شذوذا لقاعدة النسيان : ولكن ماذا لو تذكر مكان نقوده ، ألا يستطيع العودة الى البيت لجلبها معه ؟ هذه الخاطرة تنحدر على لسان الاستاذ فيلفظها أمام الشرطيين على استحياء ، ثم يعود ليناقض هذه الخاطرة فيقول : « ولكني لا اقدر ، لم أكن قادرا على ذلك قط . انني لا املك القوة التي تمكنني من ان ارجع القهقري في الطريق التي سلكتها ولو مرة واحدة ، لارى تفاصيل تلك الطريق من جديد .. فضلا عن انني أكره المشي . لانني لا أستطيع ان اظل متعلقا بعملتي وأنا امشي » . وبينما الاستاذ مشغول بالاجابة عن بعض أسئلة الشرطيين ، ندخل مديرة الفندق ، ويخرج الشرطيان في غفلة من الاستاذ ، ليجد نفسه في مواجهة المديرة التي تعرض له خارطة مطعم إحدى السفن ، وفيها مكان محجوز للاستاذ تاران . أمر غريب حقا ، المكان المحجوز يقع قرب الریان ، أهم شخصية في السفينة ، مما يدل على أهمية تاران وبعد الرحلة . أما كيف حدث ذلك فتاران لا يتذكره مطلقا . وهنا تتدخل « جين » إحدى المطلعات على شؤون تاران لتشرح الامر له . فربما اشترى البطاقة يوم كان متعبا ، جراء عمله المرهق . فها هوذا وقد خف تعب ، ففسي انه اشترى تلك البطاقة . ومع ذلك فها هي رسالة تحملها جين اليه ، على ظرفها صورة تمثال تعلوه عبارة : « منطقة الاستقلال » وتحت طابع الاسد الملكي البلجيكي . ومن أجل الا ينسى تاران استاذيته ، تعود جين الى ذكر محاضراته الطويلة ، التي كان الاستاذ يلقيها من غير ملل ، وبنفس لا ينقطع على الرغم من اخلاء الطلبة لقاعة المحاضرات تباعا . جين تذكر ذلك جيدا ، وتذكر الاستاذ ببعض النقاط التي كانت تهتم بها ، لو انه طورها بدقة اشد ، وبشيء من الامانة اكثر . لو اكتفت جين بهذه الملاحظات لكان الخطب ، غير انها توضح تلك الملاحظات بقولها : « .. ان الاراء التي تعبر عنها تذكرني كثيرا بآراء الاستاذ مينار ولكن كيف نفاضت عن ذكر الشواهد التي اعتمدتها وكأنها نتيجة بحثك الشخصي . ان هذا تكرار لمعمل نعرفه جميعا ونعجب به .. » . وعند هذا الحد ، يثور الاستاذ لكرامته فيقول : « ليس هذا صحيحا .. هذا ليس صحيحا . نحن نملك الافكار نفسها في اللحظة نفسها . هذه امور تحدث ، وهسي لا تحدث للمرة الاولى » . ومن أجل ان تبرهن جين ان هذا الامر يحدث للمرة الاولى تفرأ له رسالة عيد الجامعة التي فيها يرفض خدمات الاستاذ تاران ، لانه لم يكن غير استاذ مزيف ، كان لا يكتفي بسرقة آراء الاستاذ مينار ، بل يسرق حتى عوينانه ، بتقليده له ، في كل تصرف ، وفي كل عمل ، ها هو ذا يبدو على حقيقته ، فينهار على كربيته ، منكفئا على نفسه بعد افتقاص زيفه ، وانكشاف حاله . مسكين الاستاذ تاران ، لقد أصابه سهم الحقيقة فارداه قتيلًا ..

فماذا نستخلص من شخصية الاستاذ تاران ؟ ان خير ما نستخلصه هو قول مارتن ايسلن : « بطل » الاستاذ تاران « انسان بحانة نشط ، ونصاب مكار ، مواطن محترم ومراء متظاهر ، ونموذج للرجل العملي المتفائل ، والمتشائم الكسول المحطم لذاته ، كل ذلك في السوق نفسه » (٩) . وهذا يعني ان اداموف - من طريق « الاستاذ تاران » - قد تمكن ان يشق له سبيلا جديدة ، لخلق شخص جديدة ، تتجسد في مواقف متناقضة ، من غير ان تفقد شيئا من معالم شخصيته الأصلية ، بدلا من الاهتمام بمواصفات المسرح النفسي المتأداة ، التي تستند الى تمبيرات تخطيطية لا الى تكوينات نفسية كاملة شاملة .

أما مسرحية « بنغ يونغ » التي تعد إحدى روائع مسرح اللامعقول فتتمازج بجو آلي خاص ، وحياء رتيبة مرعوبة ، وهي مع رتابتها تخلق لب البطلين فكتور ، طالب الطب ، وارثر ، طالب الفن . لان فيها يجدان ما لم يجدها في حياتهما الخاصة من متعة وجاذبية وامل . وهذا التناقض بين الرنابة والجادبية تناقض قد يكون مؤلما بالقياس الى البطلين أول وهلة ، ولكنه تناقض اساسي في حياتهما ، ومن هذا التناقض ينبعث عنصر التفریب الذي يحل الآلية محل مرونة الحياة ، فالطالبان - بعد ان عجزا عن التكيف بحياتهما السابقة يجدان في عمل الآلة السماء ما يعوضهما عن حياتهما الماضية الخاسرة . انهما يتخيلان مستقبلا مشرفا في كوة الحظ التي يضعان فيها كل ما يملكان من امل ونقود . يتصوران خيبتها - من طريق الآلة - نجاحا لا بد له ان يتحقق . وبحلول الآلة محل الحياة الاعتيادية المتدلة ، تصبح الآلة نفسها غرضا ووسيلة في الوقت نفسه ، ومع ان تفاهة هذه الآلة وما يكتنفها من جهد ضائع ، وهدف صياني مبعثر للحياة ، فان هذا « الشيء » يحول كلا من هذين الانسانيين المعذبين المهوكلين الى شيئين تابعين له ، بل ذليلين لا ينفصلان من هذا الفول . واذا كان الجهد الانساني - على حسب رأي اداموف - لا يمكن الا ان ينتهي الى العتب - قبل ان يتحول ذلك التحول الذي نقله من عالم اللعب واللامعقول الى عالم الفكر الاجتماعي الثوري - فان « بنغ يونغ » استطاعت ان تجعل من الآلة قوة جبارة ، ساحرة ، جذابة ، من أجل ان نفوي فكتور وارثر اغواء شديدا ، فتجعلهما يؤمنان بما لا يستطيعان الايمان به من قبل . يؤمنان بالسلطة والمال والقدرة على الاستحواذ على المرأة . والغريب - في المسألة - ان هذه الطاقة الحية انبعثت من الآلة التي كان المفروض فيها ان تمثل آلية الحياة المعاصرة وخاوها من كل معنى ، وتجردها التام من كل هدف .

وبذلك استطاع اداموف ان يخلق شخصا تعمل ومواقف تتحرك . والى هذا الامر الغريب المتناقض يشير اداموف بقوله : « هذا الاسلوب الخاص .. اتقذني . فعلي حين كنت - كالعادة - متمكنا من ان اعرض تماثل المصير الانساني .. وجدت نفسي ( فجأة ) حرا لان اجعل الشخص نعمل ، لان اخلق مواقف » (١٠) اي ان الشخص والوافاف انبعثت من بين انامل اداموف لتجد لها مجالا في الحياة ، وقوة طافحة في ذلك المجال . فكيف حدث ذلك ؟ حدث ذلك لان اداموف نجح في ان يربط بين وجود الآلة ووجود المجتمع الذي نمثله هذه الآلة في وحدة منسجمة كل الانسجام ، ومن هنا خلق التماثل التام بين الحياة وبين هذه الآلة . وسواء اكانت هذه الآلة تمثل نظاما اجتماعيا معينا ام مطلق الحياة بمعناها المبني النافه السقيم ، فان الذي يجلب النظر في هذه الآلة قدرتها العجيبة على امتصاص نعمة البطلين وسخطهما وفدريتهما الحركية خارج نطاقها وبمعزل عنها . ومن هنا نجد الاندماج بين شخصيتي البطلين وشخصية الآلة تاما ، بحيث تصبح الآلة تجسيدا عجيبا لشخصيتي فكتور وارثر . واذا غصصنا النظر عن شخصية العاملة ، التي تبدو باهتة بالقياس الى شخصيات الآلة والبطلين ، فان العنصر الانساني يكاد يتلاشى في المجموعة كلها بتلاشي المطلق في الآلة بحيث تضيع سماته كلية في حركة الآلة التي تتملل فسي رتابة مقيتة وجو متائب . ان هذه الآلة تعبر تعبيرا دقيقا عن شخصيتي البطلين الحساسين اللذين لم يعودا ينظران الى العالم غير نظرة ابن منتصف القرن العشرين ، العالم الذي فقد هويته ومعناه ، بفقدانه لروحه ، وهكذا انقلب الى آلة كبيرة مخيفة ، غير معقولة ، عسيرة الإدراك ، غريبة الوجود . ذلك بان « اليقينيات السابقة تحلت وتلاشت ، كما انهارت كل الاسس المتينة التي كانت تبعت على الامل

« والتناول » (١١) . وهكذا « وجد الانسان نفسه أمام كون مربع ، لا منطقي ، أو بكلمة أخرى ( أمام عالم ) لا معقول » (١٢) . ومن هنا كان الاندماج بين البطلين وآلة الحظ منطقيا ، مفهوميا ، حقيقة مقبولة ، واقعا لا غبار عليه . لان هذا الاندماج يعني تقمص الآلة لروح الانسان وتقمص الانسان لروح الآلة ، يعني الانتقال من صعيد العالم المرنى الى صعيد العالم اللامرنى ، عالم الاوهام والاحلام والامال .

وقد استطاع اداموف بطرفته المسرحية هذه أن يعبر أدق التعبير عن احساسه العبثي ، عن فلسفته في تماثل المصير ، باعتبار هذا المصير هادية ينتهي عندها جهد الانسان في تلاش مأسوي أكيد . لان « كل بوحدات الامل ، وكل تفسيرات المعنى المطلق ( لهذا الوجود ) تبين فجاءة انها اوهام مفتعة ، لغد فارغ ، صفير في الظلام » . لم يبق شيء في العالم جدير بالاعتناء والاهتمام غير آله الحظ العمياء . ففي عالم أعمى يكون وجود مثل هذه الآلة ضرورة حيوية . ومن هنا نجد فكتور وارثر منجاسين مع واقعهما ، متوازيين في مسارهما مع الخط العام لفعاليات الآله ، التي يتحكم فيها الحظ بصفته الآله المادد على كل شيء ، المهندس المسير لجميع خطوط الآلة ، والباعث على الحيوية في حركات هذه الخيوط . وإذا كان العالم الذي يحيط بالبطلين مربكا ، متداخل الاجزاء ، بعيدا عن الاتزان والمعقولية والمعنى ، فمن المناسب ، بل من المبعول عيلا ، أن تكون الآلة التي تمثل العالم ، على فسطح كبير من ذلك الارتباك والتداخل والتشوش واللامعقولية . وإذا كان العالم لا يقدم شيئا لمن يسأله شيئا ، لان فائد الشيء لا يعطيه ، فان البطلين محققان في البحث عن عالم غير هذا العالم ، ولو كان هذا العالم البحوث عنه لا يتعدى تلك الآلهة التيسية الحظ التي تسمى تجملا ونجوزا آله الحظ . وهكذا يصح لنا ان نقول : ان عجز فكتور وارثر عن الوصول الى هدف ما في هذا العالم حملهما حملا على الوفوع تحت سيطرة الآلة السحرية وبذلك فعدا كل اتصال بعاقلهما السابق ، وفقدان الاتصال هذا هو المفارقة الاولى في غريب شخصيتي البطلين ، أما المفارقة الثانية في التغريب فتتحقق في فشل الآلة لاجاز أي هدف من أهداف البطلين ، ونفويت الفرصة عليهما للوصول الى مقاصدهما ، وبذلك يتم عمل التغريب الازدواجي في القضاء على آمال البطلين وهو الغرض الذي يؤكد اداموف ولسان حاله يقول : « كل شيء باطل وقبض الريح » كما قال سليمان .

وبعد كل هذا الذي فلناه فلنطلع على آراء البطلين في مضامينها في نص المسرحية ، لان هذه الآراء غلاف فكري لآمالهما . وقبل ان ندخل في صلب الموضوع لا بد لنا من معرفة شيء عن فلسفة هذه اللعبة . ها هي ذي « انيت » استاذة اللعبة نفس لنا عملها بأسلوبها الخاص : « أنت تلمب وتحاول أن تفهم ، لكنك لا تعرف أين أنت .. هل كسبت أو خسرت .. هل بقيت أمامك فرصة ضئيلة أو لم يبق شيء على الاطلاق ؟ » ( ١٢ ) . ولكن هذه الأسئلة التي تنضج بالشك فغابل بالجواب الجامع القاطع من قبل ارثر حين يقول : « لا شك انه من اللطيف ان يملك الانسان بعض المال » ، هذا رأي الفنان الذي ليس له بالمال كبير اهتمام ، أما فكتور فيحمل المال طاقة أكبر ، قوة مجنحة ، بان يجعل الما هدف التفكير الاوحد : « ان الأفكار تعني المال ، وأنت حين تفقد مالا فانت تحزن ، هذه هي طبيعة الانسان » . أما الشيء الذي يحير ارثر فهو طريقة ترابط الاحداث . ها هو ذاك يتحدث عن هذه الحيرة : « الشيء الذي يحيرني فعلا هو الطريقة

( ١١ و ١٢ ) مارتن ايسلن : في مقدمة « اربع مسرحيات لا معقولة » ي. ع. ثروة .

( ١٣ ) بنغ - بونغ - أ. اداموف : ترجمة فاروق عبد القادر

التي ترابط بها الاحداث .. الاحداث سلاسل » . لكن هذه السلاسل ليست سوى أدوات اللعبة التي لا تنتهي . سورن يفسر مسار هذه اللعبة بقوله وهو يخاطب السيدة دورانتى صاحبة العانة : « ان اللعبة لا تنتهي ابدا بالنسبة لأي شخص . ان اللعبة دائرية وتستظل دائرة ما دامت الحياة » . ويتقدم ارثر الى جهاز اللعبة على وجل وينظر الى الثقوب فينبهر ويملا الرعب قلبه ، فيلتفت الى « الرجل الكبير » ليشاركة في انفعالاته ويقول : « ان الشيء الاساسي فسي نظري هو الثقوب .. انها تخيف الحياة فيك ، كما انها وعد بكل الاشياء التي تتوق اليها ، أنت تصوب اليها وتخطئها ، لكنها تظل بؤرة الحظ ، أنت تصوب اليها وتصيبها ، وقد يكون هذا من حسن الحظ ايضا » . أما الرجل الكبير فيرى ان الخوف متعة ، لانه يجد في كل مجازفة متعة ، ولذلك فهو يغري البطلين اغراء خاصا اذ يقول : « أستطيع أن أقول لكما بصراحة ان هذه فكرة مرعبة ، مضاعفة المتعة بانارة الخوف ، نضع فرشاً في الآلة ، وبالضبط في اللحظة التي نسيخيل اليك فيها انها قد توفقت .. جثة هامة لا حراك فيها .. في هذه اللحظة تنطلق الآلة مرة أخرى وتذب فيها حياة جديدة » . ولكن لماذا كل هذا الجهد ، الذي لا يعصرف موضع قدميه ؟ يجيبك فكتور : انه من أجل المال . لان « المال يمنحك مهابة في عيون النساء » . وإذا افترضنا بهذا بذلت مزيدا من الجهد » . غير ان الحال ليست كذلك ، في عالمنا الفوضوي الغريب . فروجر لم يحم بجهد يذكر من أجل الوصول الى ما وصل اليه ، من منصب وجاه ومال ، ولذلك نرى ارثر يرد على مقولة فكتور بقوله : « هذا شيء خرافي .. لكنني لا أستطيع أن أنقله ، فكيف يمكن لروجر في مثل هذا الوقت فقط ان ... » ؟ هذا هو السؤال الملح الذي يظل يلقى ارثر ، لانه يعرف جيد المعرفة كيف يستطيع ارباب المال تطويع من يستخدمونهم من أجل مصلحتهم ، انه لا يعرف كيف قفز روجر ، ولكنه يعرف كيف يقفز غيره على الدوام . ها هو ذا يشرح فكرته عن هؤلاء بقوله : « انهم ( يعني ارباب المال ) يدعون الناس لياتوا اليهم .. بأفكارهم ونواياهم الطبية ، وبعد عدة شهور يكتشف هؤلاء ان أفكارهم قد أصبحت في موضع التنفيذ ، لمصلحة انسان آخر » .

يوسف عبد المسيح ثروة

بغداد

## آخر ما أصدرته دور النشر اللبنانية

### والعربية

بالإضافة الى العرض الدائم لآحدث مجلات

الازياء والموضة الأوروبية

تجدونه

في مكتبة انطوان

فرع : شارع الامير بشير

بيروت

## الحضور الواعي للشاعر

- تنمة المنشور على الصفحة - ١٤ -

« ان يدسوا كتابا واحدا

في راحتي انسان »

وهو الى جانب حبه العنيف للسماء الاولى ، يطرح نفسه بحضور  
نام في كل قصيدة ، عبر لمسة جديدة او ايماءة او حركة او ايقاعا -  
مطرا فوق الشجر  
مطرا فوق الحجر

مطرا فوق المطر ( شتاء سابع ص ٥٠ - ٥١ )

فبعد هذه الالفه في الصورة . تأتي عبارة « مطرا فوق المطر »  
لتمنح الوقفة والتأمل عند المتلقي للقصيدة ، فالشاعر لا يدعك تقرا  
وتمشي، بل ان تقرأ وتوقف وتتأمل، ففي التأمل، والمعاناة بالتأمل، يولد الجمال  
.. وتولد المعرفة .. وبهذا يدفعك الشاعر للاسهام في العملية الشعرية ،  
وبعدئذ في العملية التاريخية ، في التغيير الثوري . لذا فان هندسة  
القصيدة لدى سعدي تشكل عبر تصميم مسبق ووعي تام للشعر  
كمادة للمعرفة :

١ - دقت الساعة الدقة العاشرة

دقت الساعة العاشرة

دقت العاشرة

( تقاسيم على العود المنفرد )

ثم يتحرك الشاعر عبر موصيات عدة يمنحها للكلمة في التكرار :

فادخلي يا صبيحة داري

ان بيتي مزاربي

ان بيتي مزار

فهو في اختزال الجملة ، او العبارة ، او الكلمة .. يعطينا وقفة  
التأمل .. عبر ديناميكية الفعل الشعري ( لاحظ التأكيد على « لم » )  
وطبعها بالحرف الاسود البارز في قصيدة « الفصح والراية » )  
والشاعر لا يحدد الجديد والاهتمام بشكل القصيدة ومعمارها في  
اللفظة وحدها، بل في التكوين العام للقصيدة ، ايضا ، فهو يخلق  
التداخل بين قصيدتين ، ذات هدف واحد ، عبر تركيب واحد ..  
فانت تقرأ قصيدة « غرناطة » ، وفي ذات الوقت تقرأ قصيدتين  
متداخلتين يبرز احدهما الشاعر يطبعها بالحرف الاسود البارز، فكان  
القصيدة الاولى حالة « تداعي » في القصيدة الثانية :

١ - منتصف الليل

١ - في « البائسين » أراك تبحث في الظهيرة

٢ - لقد اطفئت الحمر

ب - وراء بهجة المدينة والمخازن عن حكايات الصغيرة

٣ - في الساحة

ج - عن منشد اعمى ، وزاوية تدور بها القصائد

٤ - عيناه في الساحة

د - سرية ، عن ذلك السفح الذي قتلوا به اوركا

وعن بقيا قصائد .. (٦)

وتستمر القصيدتان تتحدثان عن وجود واحد ، وعن قضية واحدة  
.. ولكن بلفظ ذات تشكيل فني لذا يمكن قراءة القصيدة ذات  
الحروف البارزة هكذا :

- في « البائسين » أراك تبحث في الظهيرة

وراء بهجة المدينة والمخازن عن حكاياك الصغيرة

عن منشد اعمى وزاوية تدور بها القصائد .. الخ.

ثم يأتي سعدي على شكل جديد في تصميم القصيدة ، وذلك في  
التلاعب بموقع الكلمات وتركيبها ، ثم في اعادة بناء المقطع ، بشكل  
جديد بحيث يطبقك افقا اوسع للقصيدة ، ثم يصفك عند نقطة  
التلاشي في نهاية كل مقطع ، وكان الزمن ، لا ينتهي عند الكلمة  
الاخيرة ، ولكي اوضح العمل الفني في هذه القصيدة اضطر لقطيعها  
وفق هذا التخطيط بهذا الجدول :

١ - تقسيم :

### المقطع الاول

وراء السماء

النديّة

تمر

العصافير

هذا المساء

رايت على الريح خصره ان السماء النديه

كرائحة الارض سرية والشباب القصيرة

### المقطع الثاني

وراء السماء

الايّفة

تمر

النوارس

هذا المساء

رايت على البحر شعرك ان السماء الايّفة

كرائحة الارض شرقية والرايا الكبيرة

« الخ »

ان تكرر المقطع بكامله ، واعادة بنائه ، كما هو ملاحظ ، يؤكد  
حضور الشاعر في تصميم قصائده وفي بناء معمارها الفني ..

ثم حتى في استعمال سعدي للثنية في قصائده ك « مرثية الى  
هادي طعين » - مثلا - يعني ما يفعل .. بهذه القدرات الخاصة  
يتييز سعدي يوسف بتجديده الواعي ، فهو بقدر ما يجدد في شكل  
القصيدة ، يظل لصيقا بالواقع .. لذا نراه يستعير ، وهو يكتب -  
قصائده ذات النفس الثوري ، المؤطر بالحزن والمشحون بالانفعال ، اذ  
يترك قصائده هذه تنثال بعفوية وتلقائية لتمثل الحالة التي وصلتها  
درجة الانقاد الشعري عنده ، كما في قصائده « باب سليمان ص  
٥٣ - ٥٦ » و « العمادية ص ٦١ » وبخاصة القصائد الاخيرة في ديوانه ..

فهذه القدرة التقنية لدى الشاعر هي حصيلة ايمانه بالبحث  
والتقصي ، فهو لا يتعب قطعا . في خلق كل ما يمكن من ابعاد جديدة  
في شكل ومضمون القصيدة ، .. وهو حتى في قصائده الموجهة  
لاشخاص معيّنين : عبد المجيد الراضي ، رشدي ، محمود البريكاني ..  
يخاطبنا جميعا - نحن كل اصدقائه ورفاقه - بنفس الكلمات العانية  
النائلة .. وهو في ذلك كله يؤكد رغبته الحارة في العودة الى السماء  
الاولى .. ( الوطن والحزب ) ... يظل يرتجى البحر ان يمنحه الشيء  
الكثير ويعيد له اعمقه العليا ، ويجلو الرؤية بعينييه .. قصدي  
وحشة الغربة يتجلى عند سعدي في مجمل قصائد الديوان ، وكأنها  
امتداد الى « تريلة البحر » آخر قصائده المرثية « التي يصرخ فيها  
سعدي بالسم :

يا بحرنا الاولي ان تنها فضيعةك حيناً

ان كنت قربانا لآلهة سواك

٦ - الارقام والحروف - مني - تأكيداً على ضرورة تمييز الشطر

عن الآخر ، في قراءة القصيدة ..

ان لم تمرغ في عواصفك الجبينا «

فلاننا ضعفاء أسرى

ولاننا ضعفاء أسرى

ولان شيئا مات فينا

يا بحر جئنا مرة اخرى

فلا تكن الضئينا ..

اذن ، فالبحر ، هو البستان ، وهو السماء الاولى ، وهو الوطن ،  
والحزب ، والقضية ..

وهذا الاعتراف السياسي الواضح دلالة تواضع الشاعر وحبسه  
لقضية شعبه وامته والبشرية التقدمية .. وبهذا الصديق يظل يتحدث  
سعدى عن نفسه وعن الآخرين :  
« ولاننا ضعفاء أسرى .. »

سعدى ، لم يخسر صدقه ، ولهذا لم يخسر احبابه ولا لفته ، ولا  
استمرارية الكتابة ..

لذا كان صوته ولما يزل عميقا في نقده الذاتى ، حتى جاءت  
قصيدته « كلمات شبه خاصة » وغيرها لتسجل اعترافا جديدا بهذا  
الحضور الواعي للشاعر من خلال ازمته ، ايضا ..

★ ★ ★

ان قصائد ديوان « بعيدا عن السماء الاولى » تسجل شهادة الشاعر  
وطموحه للعودة الى النبع ، وتغييره قيم الواقع الراكدة .. ويظل عبر  
توحده ، يمتلك ذلك الصوت العميق المتألم الذي يفيض شوقا من  
الاممات :

« نخجل ان نأسى ولا تقدر ان نضحك

وتعصب العينين حتى لا نرى جرحك

تريد ان تبقى فويا دون ان تقوى »

ومع ان صوت الالم والتوحد ، ينسحب احيانا على حزن عاجز ،  
حزن متشائم ، لكنه يتفجر في الاخير ، عن نطلع نبيل وخير .. حين  
يسترجع الشاعر بذنه صورة النخل والذكرى والبصرة :

وكما اردت الادواء اعضائي

واجهني النخل

نجيلا ، غامضا ، مستوحدا ، نائي

قاماته ، تمنحني لحظة ايماء

وسعفه يهمس في العتمة ، اسمائي

اذن .. فالديوان يشكل ، بمجموع قصائده ، معاناة الشاعر  
الحقيقية ، ليس في خلق الشكل الفني ، واعطاء مفهوم الشاعر للجمال ،  
حسب ، بل والمضمون المؤثر الصادق ، بلا ضجة وبلا حاجة للاعلان  
عن كونه « مسيحا » جديدا يحل صليب الالم على ظهره .. وهذا ما  
يميز تواضع وبساطة الشاعر العميقة ، ضمن اطار الواقعية -  
الرومانسية .

وهذه المعاناة التي عبر عنها الشاعر ، ليست سمة خاصة ، بل  
يمكن ان نعتبرها ظاهرة تنسحب على كل الشعراء العراقيين المبدعين  
.. ويمكن القول ، بان الشعر الحقيقي هو الذي ولد في المعاناة

ووسطها ، وهو الذي ولد ايضا خارج الضجة .. واقول خارج الضجة  
- لانني لا استطع الجزم بالقول : خارج الوطن !

اذ ان التصاق الشعراء بالوطن ، انسانا وقضية ، هو ابرز سمات  
نجاحهم وابداعهم ، حتى ولو كانوا مغتربين داخل اوطانهم ، بل وبسبب  
ذلك في اكثر الاحيان :-

محمد مهدي الجواهري ، بدر شاكر السياب ، عبدالوهاب البياتي ،  
بلند الحيدري ، محمود البريكاني .. وسعدى يوسف والعديد العديد  
من ابرز الشعراء الذين اثروا واغنوا الكلمة الشعرية ، وغنوا  
الوطن والانسان .. فهؤلاء .. كتبوا اروع قصائدهم حين تظل القصيدة  
الاروع ، ولفترة زمنية طويلة ، هي تلكم التي تدخل العراق من خارج  
الضجة ، اذ ان العديد العديد من القصائد التي تذاق ويتسع نشرها  
بسبب مركز الشاعر الرسمي ، ليست صادقة في تحديد قيمة الشاعر ،  
لان ما يحاط بها وبالشاعر من « مجد » هو حالات زائفة ومصطنعة ..  
وكثيرا ما واجهتنا هذه الظاهرة الرضوية على الطبيعة ، للاسف ..

ان الشعر الحقيقي هو الذي يولد وسط المعاناة ، ولا يستأذن  
حين يتسلل الى قلوب القراء .. بلا حيلة ، ولا جواز سفر رسمي ! ..  
وسعدى ، وقصائده .. من هذا النمط ، لانها نابغة من صدق  
المعاناة ، ومن ثم من اصالة الشاعر نفسه ..

ومع ان سعدى في « خجله البصري » وانطوائه على نفسه ، يظل ،  
ولفترة طويلة يسير مع الجميع ، ولكن داخل تفرد الخاص :

« اسير مع الجميع

وخطوتي وحدي » ( استطراد ص ٩٥ )

لكنه ، يظل في نفس الوقت ، الشاعر المعبر عن شرائح واقعا  
اليومي ، اجتماعيا وفكريا وسياسيا .. الخ .. وقد تخطت قصائده ،  
في تعبيرها عن الواقع اليومي ، كل آثام ، وشوائب الفوتغرافية  
المحنة ، لما يتمتع به الشاعر من قدرة تقنية عالية ، فسي خلق  
انره الفني ..

اننا نظل نتذكر ، بحب ومودة ، هادي طعين المناضل المذي  
استشهد داخل السجن متأثرا بمرض السل ، وصمودادي الذي  
اغتيل على ضفة شط العرب ، ومحسن الفلاح من هور السفلة .. و ..  
و .. كل النماذج الانسانية الحية التي استلها الشاعر من الواقع ،  
وصورها بصديق .. كما سيظل سعدى يوسف الشاعر الذي يتمثل  
قيم وآمال ابناء شعبه ، وطموحانه الخيرة ، ونضالاته ، وما رافقها  
من آلام ودماء ودموع ، فهو اساسا ، ظل ، ولما يزل ، متفهما ، وواعيا ،  
لروح العصر والاتجاهات الجديدة في الرفق والاحتجاج والتمسرد  
والمقاومة والثورة ..

هذا هو سعدى ، الذي اضناه البحث عن عمل في بيروت ، بعد  
تفريه من العراق ، كما اضناه سلوك الناشرين ، ولم يسقط فسي  
حياتل مغريات المجلات والمؤسسات المشبوهة .. فذهب الى الجزائر ،  
ليعاود خدمته لاجيال قتيبة ، من ابناء العروبة ، مدرسا للادب واللفة  
العربية ، كما كان في العراق ، بتواضع الشاعر الانسان ، الذي  
ما تدافع يوما بالنكبات من اجل جاء او منصب .. وعبر هذه الرحلة  
في داخل المعاناة ، ظل سعدى يوسف ، يسجل حضوره الواعي ، داخل  
الازمة ، وداخل الانسان ، وداخل الوطن ، حتى وان كان بعيدا عن  
السماء الاولى .

محمد الجزائري

بغداد

حول ديوان «ملاح من الوجه الأنبادوقليسي»

# أحزان بيدبا...

بقلم محمد حافظ رباب

فاذا كان بارمنيدس قد أسس فلسفته على وجود مطلق يستحيل تغييره هو أساس الكون لديه ، واذا كان هرفليطس نافضه في اثبات حقيقة التحول والتغير باعتبارهما جوهر الكون .. فقد وفق أنبادوقليس في أن يؤلف منهما حقيقة واحدة . فليس الوجود - عنده - عنصرا واحدا متجانسا أو تقيضين بل مجموعة من العناصر تظهرها التراب والهواء والنار والماء ، وجميعها متساوية في الخلود ومنها نرى كل ألوان المادة المختلفة . والحركة بينها تكون نتيجة قوتين متضادتين هما الحب والكراهية : الحب يؤدي الى التناغم والتناسق والاتحاد بين العناصر . والبغض يؤدي الى التناحر والهلاك والانحلال في متتالية دائمة يجمعها الحب في أحد عصورها وتبعثرها الكراهية في عصور أخرى .

وفي قصيدته «التطهيرات» يصف دورة شخصية تتعاقب فيها البراءة فالدنس فالسقوط فالنظهير فالتاليه .

..وقد وفق الشاعر في استلهم كثير من فلسفة أنبادوقليس : استلهم فكرة ثنائية الحب والكراهية اللتين تسببان الحركة ومزجها بالفعل الشعري وحركته الداخلية :

« الحب بيننا كراهة والبغض آية العناق ... »

« رأيت نحت نارجعات الضوء والظلال ... »

« يا محترقا في حيك القابل والمقتول ... »

« أنهم الصفاء والمكارة ... »

« حولتني صبية ناهدة سقيمة ... »

وهي فكرة تنطوي على رؤية الشاعر الرئيسية للحقيقة : صراع بين علم وخرافة . بين مكسب وموروث . بين عقل وحسد . بين تصور كل هذه العناصر كنقائص وتصورها كاشباه . بين داخل الانسان وعاله الخارجي . بين تقبل ورفض . بين اقبال واحجام ...

وفد فرضت هذه الثنائية تشكيلا خاصا في البناء الشعري . استخدم في بعض قصائده الاسلوب الحوارى الذي يجندها دراميا وبالشكل الذي يصلح بين التناقض التي تنطوي عليها . وعبر عنها في البعض الآخر من خلال كلمات مركزة تحقق فلسفي بنائه الشعري كنصل سيف . وأحيانا يبدأ بها إحدى قصائده حيث يقول في قصيدته « صوتان عن الحق » أولى قصائد الديوان :

« الحق قد يقال مرتين

فمرة يقوله العزاف

ومرة يقوله السياف ....

من بطوف ديوان الشاعر المصري محمد عفيفي مطر الثاني « ملاح من الوجه الأنبادوقليسي » عليه أن يتعلم كيف تكون المعاناة الشاقة المثيرة المرهقة - في حوار الفكر والفن - شيئا جميلا وممتعا فسي أن .

لقد أعجبني - في الحق - هذا الديوان . وامتعني وروغني .

\*\*\*

كيف لي أن أبدا ؟

تلك كانت أول المشكلات لدي !

اننا امام عنوان صادم : ملاح من الوجه الأنبادوقليسي . هل اراده الشاعر منهجا يحدد - على طول القصائد الثماني عشرة التي يحتويها الديوان - فكرته ؟ ولكن . من يكون أنبادوقليس ؟

كان شاعرا وطيبا ومناضلا وعالما وصوفيا وفيلسوفيا وخطيبا ساحر البيان . عاش في جزيرة صقلية . وتسولى فترة زعامة شعبها مناضلا عن حقه وحريته ضد دعاة الارستقراطية ، وأحب الطبيعة في جزيرته حيث القمح والبلوط والزهور تصفر مروجاً مزدانة بالعيون والفوارات ، وحيث من ناحية منها يقف بركان اتنا يلتفع الثلج عماينه ويحتوي النار جوفه .

كان لفن الجزيرة في هذا الزمان ان مردة حدادين يضربون بمطارقهم صفائح الحديد تحت البركان ليعسدوا منها صواعق لاله الوبل القضيى الصاخبة . وهناك عند مضيق مسينا كانت الهة الغربة سكلا تعوي عواء لا ينقطع وتتقاتل مع خاربيدس قتالا قتل ان السفن العابرة كانت تجار منه بالشكوى .

لم تستطع الاسطورة في صقلية اذن ان ترفع رأسها الى السماء فهدمت آلهتها الارضية التي كانت تخافها وتحبها . لان هذه الآلهة هي التي كانت تمدها بطيب الثمر والخمور والفوارات . وهي التي تخيفها بقوة اتنا وجبروته . وهذه النظرة التي انصرفت بصقلية عن السماء الى الارض جعلتها ترى القداسة في جسوانب تلك الارض .

كتب أنبادوقليس فلسفته شعرا بلغته الايونية وعلقها على الآثار وشواهد القبور . وشرح فلسفته هذه في قصيدته « عن الطبيعة » وهي إحدى بقايا قصائده التي استطاع كارستن جمعها وطبعها فسي كتاب صدر باسترداد سنة ١٨٣٨ .

وفي فلسفته حاول أنبادوقليس أن يوفق بين فلسفات سابقيه .

## الخاص الدال :

( في شيوع كانت العقيدة في الماضي تضم عددا من  
المواف والتجارب . وكانت مجموعتها الشعرية بالتسالي  
- وليس ديوانها - تحتشد بعديد من القصائد المتباينة  
التي لا تستطيع أن تقدم لنا - عبر موفور موافها وتشتتها -  
موقفها المحدد . فلم يكن هناك بالتالي ما يدعو لاختيار  
عنوان خاص يملك إحاء أو دلالة هذه المجموعة أو تلك .  
وإذا كان صعبا استنطاق التجربة التي تحملها قصيدة  
مفردة في عنوان فاصعب أن يهتدي الشاعر إلى العنوان  
الذي يلخص التجربة العريضة في ديوان بأكمله . وكانت  
أحدى محاولات الخروج من هذا المازق - أغلبها في أحيان  
كثيرة - لجوء الشاعر إلى اختيار عنوان أكثر القصائد  
حملا لدلالات رؤيا الديوان كعنوان له ) .

ولقد كانت هناك محاولات جادة سبقت محاولة شاعرنا في لحمه  
الفلسفة بالنسيج الشعري على ما بينهما من اقتراب :

( ففي « الكوميديا الإلهية » للشاعر الإيطالي دانتي  
البيجيرى « الفلورنسي مولدا لا خلقا » تلجم الفلسفة  
بالنسيج الشعري فتشد من خيوطه وتتداخل مع مكوناته  
وتصبح جزءا لا يتجزأ من هذا النسق المبدع الذي يكون في  
مجموعه ذلك الإنتاج الفني العظيم حيث التفتت الفكرة  
الفلسفية مع الإحساس الشعري في كتلة واحدة فأثرته  
وأخصبته وتخللت كل عناصره قبل أن يمتزج بها جميعا  
وتتحد معها كلها . وفي هذا الاتحاد إيراد لقيمتها الجمالية  
التي تستمدتها بطبيعة الحال من تماسك الأجزاء المكونة لذلك  
البناء الشامخ بحيث أن أية محاولة للفصل بينهما تكون  
دحضا لا مبرر له لهذا الفن الاصيل .

وقبل دانتي امتزج الشعر بالفلسفة كما في مؤلفي  
بارمنيدس ( طريق الصدى ) و ( طريق الرأي ) . وهذا  
الاتجاه قد انعكس أيضا على مؤلفات هيراقليطس وزينو  
وانكساجوراس . إلا أن الفضل الأكبر في تقدم هذا الاتجاه  
يرجع إلى لوفريطوس الذي خرج منهاجه الفلسفي صورا  
شعرية أصيلة محالوا في ثنايا عرضه لذلك المنهج أن يبرز  
لنا العالم الشعرية المحسوسة في تطابقها مع أفكاره الفلسفية  
وقضاياه الميتافيزيقية في تجسيم لرؤياه وتركيز لفكره في  
بؤرة شعورية تعتمد على الحدث بقدر اعتمادها على الشعور  
الصادق والتأمل الأمين . وهذا هو موطن الجودة في منهاج  
لوفريطوس وفي شعره الفلسفي وفي محاولاته العديدة  
للتعبير عن الحياة اليومية .

ومع أن أرسطو قد نقد هذا الاتجاه في كتابه  
( فن الشعر ) حيث الشعر عنده لا يجب أن يناقش الفلسفة  
وإلا يتعرض بالتالي للكلبي المجرد . وأنه لا يصح للشاعر  
أن يصوغ شعره من هذه الأفكار المجردة ومن ثم انتقد  
أناطولفليس لأنه عبر عن فلسفته بالشعر أو بعبارة ( فن  
الشعر ) وهذا - في رأيه - ما لا يجوز ... غير أنه يتبقى  
مقدرة الشاعر الفنية الفاتكة فسي التعبير عن فلسفته .  
وهي في « الكوميديا الإلهية » تشكل المحور الذي تسدور  
حوله حيث يلتف هذا المحور مستويات عاطفية وجدانية  
ورمزية عديدة ومتداخلة في الهيكل العام للقصيدة . ويتصل  
بها الكثير من الفعال والاحداث يحدها اطارات وأنظمة  
فلكية ساعدت دانتي على تجسيم فكرته عن الجحيم والمطر  
والفر دوس ..

وبتعبير آخر : أن ما نحس به من نفور وكآبة وعبوس

موزع ومضيق اذن الحق . بين العراف والسياف .. بين  
الخرافة والقوة .

هذا المقطع وما يليه يتوج القصيدة كلها - بل الديوان - بقلق  
الباحث عن الحق المهدور بين الخرافة ( مطلقا في عقد الأعشاب  
والحروف ) وبين القوة ( مقتسلا في دمه البري ) متخذنا صورا شعرية  
متتالية . وبادئا به بانجاس يذكركنا بمطلع سفر الجامعة ( المهدد  
القديم ) : باطل الاباطيل الكل باطل . أو بمطلع قصيدة « الظل  
والصليب » للشاعر صلاح عبد الصبور : هذا زمان السأم . أو بمطلع  
قصيدة « المسيح الذي أعيد صلبه » حيث يقول الشاعر عبد الوهاب  
البياتي : كل ما قالوه كذب وهراء .

ووفق الشاعر أيضا في استيعاء فكرة التناسخ التي كان يؤمن  
بها أناطولفليس .

يقول في مطلع قصيدته « شكوك » :

« في منجم الكيمياء والتحول الأخير

تتحل في دمي روابط الأشياء

ونرفص العناصر المأكدة

بقلب الفروع في الجذور

والنار ترسمي نمارها في الكرمه المحترقة

والماء في دمي يت نذري المنفلة

يشتعل الهواء

وتحيل الرماد ... »

فاصدا بذلك مزج ما هو انساني بما هو مادي بتصوف شعري  
أنيل ولغاية تفنيت كل ما هو كائن في لحظة التهيؤ والفعل والمبادرة  
والكشف .

ومن فكرة التناسخ هذه ، كان أناطولفليس يشعر بضعف وضيق  
القوى المودعة في الانسان ويسخر من حمفه وغروره . وقد استطاع  
الشاعر أن يولد من هذه الفكرة صورا بالغة العمق تصور عذاب  
الانسان وتمزقه :

« عذبني اني أملك هاتين العينين ... »

« أكرهني العالم أن أنجسد في وجه مهجور ... »

« تخونني الدماء في يدي ... »

« فعدت .. في يدي حمماتي المجوفة ... »

اللحن الذي توفعه قصائد هذا الديوان يجد أرضيته الفكرية اذن  
في فكرة التطور عند فيلسوفنا اليوناني القديم أناطولفليس اجريجننيه  
حيث وجد فيها الشاعر استجابته التي انطلق منها لفهم ورصد ظواهر  
العصر وانسانه فأحالتها من مستواها الفلسفي المجرد إلى المستوى  
الفني المكثف أخذنا من ملامح وجه هذا الفيلسوف . وهو طموح لا بد  
أن نسجله لهذا الشاعر حين يدق بشعره - بكل ما في شعره - باب  
الفلسفة ليخلق من قصائد هذا الديوان عملا فنيا يسجها ويشي بها  
عاكسا في هذه القصائد رؤياه وغربة انسانيته المتمثلة :

( يتقطر أسى حي داخلنا حين ننتهي من قراءة هذا  
الديوان الصغير الكبير . الشاعر يدعونا - خلال بحثه عن  
الحق المهدور - إلى التفتيش عنه في ذاتنا وسلوكنا  
ومشاعرنا في زمان « يبرز فيه رؤوس كثيرة لا رقاب لها .  
وهامت أذرع منفصلة لا أكتاف لها . وزاغت عيون وحيدة  
تشتاق إلى رؤوس . وهامت أطراف بغير أنيس . ونولدت  
مخلوقات كثيرة لها وجوه وصدور تنج إلى جميع الجهات .  
بهائم لها وجه البشر . وبشر لهم رؤوس البهائم . ومخلوقات  
امتزجت فيها طبيعة الانثى بالذكر - من مقدمة الديوان )

وحاملا على شرف هذه الرؤيا بنية واحدة ومتماسكة من خلالها  
بحيث أن كل قصيدة تمثل إحدى تنوعات هذا اللحن مهما كانت  
روافدها أو عناوينها . ومن ثمة فعلى الديوان أن يحمل عنوانه

تعالى « طلعها كانه رعوس الشياطين » فهذا ليس حتما معرفة المعنى الدقيق للكلمة حتى يكون لها الوقع المشود . بل ان قوة وقعها في النفس صادرة عن غرابتها وندرتها في الانسجام - ( فنون الادب : د. زكي نجيب محمود ) .

... عسر مصفى اذن الفاظ هذا الشاعر . لا تنكفئ في خلاء التبسيط المباشر فحسبها غناها الصعب الذي يشكل انعطافة قوية في الثورة على الكليشيهات المتحجرة للمعجم الشعري التقليدي . وان ظل مقياس جودتها - في شعر عفيفي - مرتبطا بمدى قدرته على السيطرة عليها وتطويعها .

ثانيا - كثافة الصورة الشعرية وتتابعها : فالصورة الشعرية لديه ليست مجرد منمنمات زخرية تضاف الى النسيج الشعري بل وسيلة لاستكشاف التجربة الشعرية ذاتها . فادراك الشاعر الحاد وتمطشه الى معرفة شكل العالم اللامتوازن واهتمامه بالتعبير عما يدرك يساعده في خلق الصورة الشعرية بشكل خاص . وهي صورة تبدو في عدم انسجامها لا منطقية تزج الفهم العادي وتقيم عليه « لاننا نسقط في لزوجة الالفه في الصباح » . تقرب او تبعد . او توحد بين ابعاد لا يربط بينها الشائع والمألوف . لكنها تحلق وتهدر :

ومن يقرأ شعره يحس انه داخل ( لايبرنته ) هائلة من الرمال والظلمة والعصمت والبروق والمناجم والاعين الشاخصة ... تطالعك انى التفت وانى هربت بعينيك . التحلق يحل بدلا لتوقف جامد . والتفجر بدلا لتأن بارد .. تمتزج في صورته بطراحة وتمرد تمكنانه من صهر مدركاته الحسية وعاطفته :

« عذبني اني املك هاتين العينين

عيناى السوداوان

في ليل القبو الدامي شباكان

بثران انسكبت في اغوارهما النيران

وتمارك صدر الارض ونصل الشمس ... »

العيون والليل والقبو والشبابيك والآبار والنيران تكون كلها العناصر ( الخام ) لهذه الصورة . وكلها عناصر طبيعية محسوسة . غير انها خلال علاقاتها الجديدة صنعت صورة ذهنية في تماثلها . فسواد العينين يماثل شباكين في ليل القبو الدامي او بثرين يمتلئان بالنيران او ارتماء الشمس على الارض ... هذه الصور الجزئية المتتابعة يلح عليها الشاعر في ادراك صلاتها الخفية واقامة جسر معنوي يتخطى حدود العيون الى شباكين في قبو او بثرين مشتعلين بنار . حيث لا تختلف صورة هذه العيون التي يشاء الشاعر ان يجعلنا نحس مدى عذابها عن الآبار المشتعلة معبرا بذلك عن عذاب انسان العصر .

وهكذا نتمتع برؤية الشاعر من خلال صوره التي تجسم بتتابعها وتوالدها واختلافها في الثقل والمعنى والاحساس ما يتم عن موقفه . ومن البديهي ان الشاعر لا ينقل - اذن - لنا العالم الخارجى كما هو في لحظته الاستاتيكية وانما بشكله من جديد . ولهذا فان من الصعب الحكم على صورته الشعرية تبعا لطاقتها لهذا العالم الخارجى وان خرجت منه بحثا عن المماثل والمشاابه لعاطفته . تترايط داخل القصيدة بضرورة فنية اقوى من مجرد ادعاء الكلمات انتظاما في انماط .

فصورة المعرفة في طفولة الانسان وهي اشد الفترات ثراء وظلاما يكشف لنا الشاعر عن قيمتها :

في « الجحيم » يكمله احساس آخر بالجمال وبالشفوفسة الروحية في « الفردوس » . هذا بالاضافة الى التركيب الهرمي الكبير القائم على مدارج المحسوسات والمقولات والروحانيات .

وبعد دانتى استطاع شعراء المدرسة الميتافيزيقية فى انكلترا ( جون دون - جورج هيربرت - هنري فون ) ففى نهاية القرن السادس عشر وعلى طول القرن الذي تلاه ان يهوا شعرهم القدرة على التعبير عن مشكلات فلسفية وان اقتضت منها على جوانبها الدينية والعاطفية والصراع بين المادة والروح والتعبير عن تعقيد الحياة وتشعب الحضارة . وكان البيوت اقرب الشعراء المعاصرين في نحو هذا الاتجاه باستخدامه التحليل الفلسفي في الاطار الشعري .

وبعكس ارسطو نجد فيلسوفا آخر هو « سترابون » يدعو ان تكتسى الفلسفة بدم ولحم شعريين حين يقول « ان استخدام الشعر للوزن ليس الا وسيلة لاجتذاب الجماهير الى ما يحمله من فلسفة » .

على ان افق التجربة التي يقدمها لنا ديوان عفيفي مطر تتبدى اكثر بمعطياتها من هذا التحديد وان وجدت فيه ارضيتها . كيف تشكلت اذن تجربة هذا الديوان ؟

... وانت تقرأ قصيدة من القصائد التي يضمها يتناكب احساس بالضييق ( البعض يخفقهم الفيظ ) لان كل قفزة تؤدي بك الى مناهة تسجيح عالمه الشعري وتختص به وتتبدى في التالي :

اولا - غرابة اللفظة الشعرية : التي تنبض في عروق جسمه الشعري ناشزة يقسو تلمس المعنى فيها ويكاد يتوقف مثل ( السيمياء - الكاؤوس - الوضيم - اللحم الفريض - المزابل - السفاف - المشاقص - الدبات - التسموفوريا .... ) رغم خطأ اقتناصها من النص الشعري باعتبارها جزئيات صغيرة في البناء ككل وباعتبارها ايضا - في قاموس هذا الشاعر - ليست مجرد رمز يشير الى فكرة او يوحى بمعنى او يدل الى احساس فحسب .. بل نسيج متشعب من صور ومشاعر انتجتها تجربة هذا الفنان ووجدت فيها تعبيرها فزادت معناها خصوصية وعراقية .

وهو في احبائه لمثل هذه الالفاظ التي كان يخيل لنا انها ماتت او فقدت القدرة على الدلالة . وفي انتقاله للغريب منها انما يعود بها الى ثقافتها وينتشل جوانب العافية لها . يعالجها معالجة اللهف ويقلبها رقيقا كانها كائنات حية بين يديه . ويستخدمها في عيسار شفوقتها وبما يكمن فيها من عاطفة . وهو في تجربته هذه لا يحاول ان يضع اصباغا متألقة على تجاعيد قديمة حين تفاجئنا مثل هذه الالفاظ .

يقول الناقد الالماني هيزلهوس : « يمكنني ان الفت النظر الى ظاهرة خاصة في الشعر المعاصر وهي تنعيم الالفاظ القديمة غير الغنائية » .

وقديما قال العالم اللغوي ابن فارس : « أحب الشعر ان يخالف اللفظ فيه معناه » .

وتحضرنا في هذا الصدد امثلة من القرآن الكريم . ففي القرآن لفظة غريبة هي من اغرب ما فيه وما حسنت في كلام قط الا في موقعها منه وهي كلمة ( صيزى ) من قوله تعالى « اكم الذكر وله الاثنى تلك اذن قسمة صيزى » . فغرابة اللفظ اشد الاشياء ملاءمة لهذه القسمة التي انكرها الله تعالى على العرب . وكقولوه



من مرويـات شعبيـة يستمدـها الشاعـر من عوالم الرقي وتلاوين الحكايا الشعبية وأناشيد الطقوس ويلتقطها ليرسم عبرها العالم الذي يقدمه أو ليتبنى خلالها الدلالات العامة التي تحملها كي تنقل عواطفه وأفكاره بواسطتها . وهي عبر الفقرة الشعرية السابقة ترسم عالما يتسم بالعزلة والخيبة يرفضه الشاعر ويرفض بالتالي أفعته التي ذكرها خلال بحثه عن حضارة العقل والحرية والعلم رافضا - على شرف امانته لرؤياه - أن يستعير لها من الميثولوجيات اليونانية أو البابلية أو غيرها . فكفاء هذه التوقيعات المتغلطة في الوجدان الشعبي وما تحويه من طراجة الحس بالحياة والخاوف الوجودية .

ولا يقتصر تمثـل الشاعـر لهذا الموروث عند حد رموز بعينها فقط بل يتمثل كذلك أفكارا شتى من هذا الموروث .

وإذا أخذنا فكرة ( التجسد ) كأحد الأفكار الرئيسية التي تلون هذا الديوان نجد لها ارضية في الاسطورة المصرية القديمة التي تقول: « ان كهنة مصر قد دأبوا على دفن تمانيحـل مصفرة للاله اوزيريس مصنوعة من الطمي وحيات القمح . وفي آخر العام أو بعد فترة قصيرة كانوا يجدون بعد استخراجها من باطن الارض ان القمح صار نباتا وبرز من جسم الاله . وكان القوام يزحجون بهذا الثبـت على انه: فال طيب أو بالاحرى على انه السبب في نمو الزرع » ( جيمس فريزر : الفـنـن الذهبي ) .

... بل ان رموزا بعينها تحتل في قصائد الديوان ركنـا دائما وتسري في مجراها بلا انقطاع كالدم والين والنار والهواء واللبـين والطين والسنابل .. بين هذه العناصر والنقائض يناضل الانسان ويكافح وصولا الى منطقة الرؤيا اليقينية تخلصا من العبادـة والظلمة والاسفلت .

ونكتفي برمز واحد هو « الدم » حيث :

« مقتسلا في دمه البري ... »

« ربما يسمعي السيف حوار الدم في اللحم الفريـض المستباح... »

« بكت اليك - في دمي - الالهة القديمة ... »

« فعدت .. في دمي خناجر القصدير ... »

« اطبقت على دمي المدينة الدهليز ... »

« منفردا الا من الدم الذي تساكبت خيوطه في طرق الرواد .. »

« اصحابه - اذ شربوا من دمه - تجسده .. »

« او نكتة يضيـع فيها دما المسفوح ... »

« تنحل في دمي روابط الاشياء ... »

« والماء في دمي يميت بذرتي المنفلقة ... »

« فاقتلمي يا كيميـاء الارض - من دمي - احتقاري ... »

« تخونني الدماء في يدي ... »

« لينبت فيها الدم الزهر ... »

« لتسمعنا من حكايا الدماء التي طرحتها خيول الشرائع .. »

« أبجرت في الدماء ... »

« كانت الارض جنينا في دمي لم يبلغ التاسع ... »

« وأنا زهر الدم الطالع من كل قتيل ... »

« أمي ولدني ذات مساء »

فانسربت روجي في ضوء المصباح

وهربت خلال الظل ولون الماء

ودخلت عبيرا في ذرات الريح

ولبست قميص الصمت

واكلت الكعك الاسود في اعراس الموت ... »

وهذه صورة حزن لنهار الشاعر :

« افطر الصبح بعنقود العذاب

اتفدى فلذة تسقطها اية جيفة

اتسلى بانتظار الكذب الاسود ان يفقس

في عش الصحيفة ... »

وهذه صورة للشاعر :

« رأيته بالشارب المهدول

ووجهه المصغر والبشائر التي تبيض في

مفرقه ، وصوته المخنث المهزول ... »

ثالثا - التناغم بين اشياء العالم ومعانيها : موحدا القرائن الخفية بينهما توحيدا يعق المعنى . فالاحزان لها سنابل ( الحزن اهتلى ) والدهور لها عقيدة ( تغلب الاحداث ) والضراعة لها نطفة ( اصالة القيم ) والامومة لها اشجار ( كثرة العطاء ) .. مخلصا فكره وقلبه من قيود ذلك التحميم الضيق الذي يفرض على المتلقي ان جيمع ما يحسه منها ان هو الا قوالب مصبوبة أبدية لم تكن قط على غير الصورة التي يحسها . ولن تكون أبدا على غيرها . كأنما كل صورة وجود قائم بذاته لا يدل الا على معنى واحد ولا يتغير .

وهذه المحاولة ترتوي في الواقع من اتساع حدقة الشاعر في محاولة الافصاح عن كل ما يدور في داخله وعدم استغلاله لواقع جبري متوارث .

رابعا - تمثـل الموروث الشعبي : وهو موروث يفتح للشاعر منهلا ثرا من تلاميح الاسطورة واشارات الميثولوجيا وايحاء الطقوس والشعائر والخرافة . يتمثله الشاعر في استحوادها على المتلقى بتنوير داخلي وتأكيد عاطفي . وربما كان من غير المستطاع بسهولة تبين هذه الاشكال التي اكتسبها الشاعر وطعمها في مناخ قصائده ، ولكن المتلقي يحس دائما تلك الايقاعات الصوفية المنجسة من طبيعتها وجمالها الداخلي الاخاذ الذي يخفق بأجنحة ملونة :

« دخلت في عبادة المدينة

فانفتحت أبوابها الحصينة

وحينما استندرت للرجوع

تشبثت اصابع الاحجار

بما ارتديت من مناسج الاسفلت

تشبثت بما ارتديت من خلاخل الاشعار ... »

العباءة والابواب والاحجار والاسفلت والخلاخل ... توقيعات

وحيث يصبح اليأس طريقا للامل والامل طريقا لليأس وكلاهما خصوبة  
وتحرر وتجدد وفي حوارهما قصة الانسان حيث :

« تدب خلال خوافي الاحرف أسماء أخرى للأشياء

فيموت العالم

يولد

يرفض .. في شفيتك ... »

تقول الاسطورة القديمة ان الفيلسوف اليوناني انبادوقليس قد  
لقى بنفسه في فوهة بركان « اتنا » لكي يموت من غير ان يخلف وراءه  
اثرا ليؤيد بذلك دعواه انه اله . ولكن النار غدرت به ففقدت بخفيه  
النحاسيين وتركتهما على حافة راس البركان كأنهما رمزان تقييلان  
للنقاء ( ول ديورنت : حياة اليونان ) .

... ومن خلال رحلة عفيفي الشعرية التي تشي بعطائها الواعد  
وتستقطر الصدق وتحتضن التحليق الفكري والتوهج الشعري ويخفق  
نسيجها الحي بمذاق يموج بالعافية تظل - كما فعل من قبل -  
انبادوقليس - دعوة الى المعرفة حارة وصاعدة : ان رحل الجميع من  
جزائر الملح الى فوهة البركان !

محمّد حافظ دياب

الخرطوم

## كتب سياسية وقومية

من منشورات دار الآداب

ق. ل	ادب المقاومة في فلسطين المحتلة
٢٥٠	تأليف غسان كنفاني
٢٠٠	اقتراح دولة فلسطين
	تأليف احمد بهاء الدين
٥٠٠	النزاع السوفييتي الصيني
	تأليف جورج طرايشي
٢٥٠	هكذا انتصر الفيتكونغ
	ترجمة ريمون نشاطي
٣٥٠	الكواكبي ، المفكر الثائر
	ترجمة علي سلامة
٤٥٠	ثورة كوبا
	فيدل كاسترو
٣٥٠	كاسترو يتكلم
	ترجمة فكتور سحاب
٤٥٠	تجارب اشتراكية
	ترجمة جورج طرايشي
٤٠٠	المرأة والاشتراكية
	ترجمة جورج طرايشي
٤٠٠	الوجه الآخر لأمريكا
	ترجمة ادوان الخراط
٢٠٠	حرب العصابات
	تأليف ارنستو غيفارا
٣٠٠	قصة المقاومة الفيتنامية
	الجنرال جياب وآخرون

« واستفرغ من دمك العاصي ما حملت من الادواء ... »

« وتكلم لفة واحدة دموية ... »

« لتسمعنا عن تخبطك الدموي بعرس الردى والشباب ... »

والدم عند القبائل البدائية يعني التوتم . وفي الصور المسيحية  
يرمز الى الحياة البشرية التي عاشها المسيح « وأخذ الكأس وشكر  
واعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم لان هذا هو دمي الذي للعهد الجديد  
يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا » ( انجيل متى ) . واللون الاحمر  
منه يشير عادة الى الشهداء الذين ماتوا دون ان ينكروا المسيح .  
وفي القرآن الكريم : يشير الى الحياة « انما حرم عليكم الميتة والدم »  
( سورة البقرة ) و « الا ان يكون ميتة او دما مسفوحا » ( سورة  
الانعام ) .

خامسا - توتر المناخ الشعري : مستخدما البحور المركبة التي  
يمكن ان تتكون من اكثر من تفعيلة لنقل هذا التوتر المطلوب . وان كان  
استخدامه اكثر لتفعيلة الكامل ( متفاعلين ) التي تمنحه خاصية  
الاندفاع والتدفق والمقدرة على تلاحم الابيات خاصة وان هذا البحر  
يمكن ان يجيء قرص الشعر منه على صور شتى حسب ارتباط  
الروضة بالقرب مستطيمة اثارة الحس بتوترها الوحشي الذي افاده  
كثيرا استخدام الجملة الفعلية الدنيامية في بدايات معظم الابيات .

« هجرتني موسيقى الافلاك ... »

« عدت منكم .. بعد ان دوخني الليل واعمانى الطواف ... »

« ضحكت حين انطفت ساقية المطاء ... »

« تلاحمت افراحنا البائسة الشواه ... »

« وقفت فوق صدرك الرحيب كي انام ساعة وارضا ... »

واستخدامه للكثير والوحي لحرف « في » كمفتاح صول يلون  
معظم تفعيلاته : في ظلمة الاباحة - في الوهم الليالي - في دمه  
اليري - في السرج المنطفئة - في شرائع الدوائر - في نذر المطاوعة -  
في طقوس الكرم الزدي ...

... هناك ملامح أخرى يمكن لنا ان نصيفها الى عالم عفيفي  
الشعري كاستخدام الاسلوب الحوارى تجسيما دراميا لرؤية او نتيجة  
ادراكه ان عالم القصيدة اوسع من ان تستوعبها شخصية واحدة  
وهو اسلوب يزيد من حرية الشاعر ويسهم في تنوع النغم . وغيرها  
من ملامح ..

بل انه يمكن لنا ان نستشهد بمقاطع عدة من شعر عفيفي تدل  
على انه يأنس الى ابعد حدود اليأس . مقاطع تأنفها كلمات الهروب  
والصمت والموت والليل والنار والهاوية والرعب والزحمة والصدأ  
والوهم والجوع والفراغ ... والتي تطاوع هذا الفهم .

كذلك ويمثل السهولة يمكن ان نجد مقاطع أخرى تدل على  
تفأله حتى ليصبح الامل عنده قيمة كبرى يدفعه لرفض عالم اليأس  
وتحسه نحو عالم الصدق والبراءة ، فبدافع منها رفض شريعة الجلادين  
بدواثرها المربمة . وتجارة الاصداغ وسكان المدينة الميتة بمفنيتهما  
الشمطاء وشاعرها المتصابي وصحفها الفبية الاجيرة واعينها الشاخصة  
الرمداء . ولها ومن اجلها سافر :

« بعينيك يشتعل القمر الاخضر

وفي شفيتك تجوس الاغاني

وتحترق الكلمات الزواني

وانفاسك المشعلات الرحيمة

تشق محاربتها للحصية قلب الهزيمة

لينبت فيها الدم الزهر ... »

شاعر المركب اذن هو عفيفي حيث في عالم المركب يسكن ويقيم ..

## قرأت العدد الماضي من الآداب

— تمة المنشور على الصفحة — ٦ —

### الابحاث

أعباء قضيته ، ما لم تعنه عليها ثقافة وهموم وتطلعات البيئة وروح العصر . ولم يكن العراق هذه البيئة الملائمة لتحمل أعباء مثل هذه القضية أو أي قضية على مستوى الخلق والإبداع ، بمفهومها الحضاري الشامل » . وهذا يطرح علينا سؤال حول تصور الجزائري لدور المثقف عموما في الثورة . هل يظل بعيدا حتى تستدعيه . نسال : وابن الشاعر كطليعة واعية ومثقة وحساسة ؟ لاحظ هذا التورم في الذات ، ومظهره باغراقنا في الاهتمام بالفرد بتبرير خطيئته ولو كانت قاتلة ، ودعوتنا الى أن يتقدم له الواقع طائعا مختارا طالبا منه أن يشارك في تغييره .

ربما يتفضل بموقف المثقف ، تلك الرسالة التي كتبها محمود درويش الى أبي سلمى كمقدمة لديوانه . والارجح ان محمود درويش كتبها وهو ما زال هناك ، فهو يتحدث عن أبي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين ، بعيد عنا بعد القلب عن العيين ، وقريب منا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الأخرى » ، وهو يعدته « أنت تفني للعودة ونحن تفني للبقاء . يبقى تشييدنا ناقصا ما لم يكتمل بنشيدنا » . وهكذا نشرت الرسالة المكتوبة هناك ، وقد أصبح كاتبها هنا . قرأتها ولدي احساس مرير بان البلاغة بمفهومها الدارج ككلمات منمقة ، هي جوهر فكرنا وبالذات السياسي . وعلى الأقل فان زعماء البرجوازية المصرية منذ مشايخ الأزهر الى عرابي الى مصطفى كامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس ، كانوا فرسان كلام لا يبارون . حاول أن تحصل على فكرة فما أقل ما تجد وسط ركام من الثروة الفارغة . أطل عليّ محمود درويش من شرفة البلاغة . أحببته وهو في موقعه يمارس موقفه . في بداية رسالته يقول « انه يبحث عن معجزة الشام تعيد وحدة البرتقالة التي شقتها السكين الى نصفين » . القريب ان تلتئم البرتقالة خارج الاسلاك ، بعيدا عنها . أبو سلمى يفني للعودة ، سيفني محمود درويش أيضا للعودة ، وكان قد وعدنا أن يفني للبقاء . نحن نختار النفي الاختياري . ما أفجع مصير السياب وهو في مرحلته الابوية . حلم محمود درويش في رسالة الحب التي كتبها لأبي سلمى أن يلتقيا ، كان الطريق أمامه واضحا عندما كتب الرسالة - ربما قبل شهر فقط - وهو بنفسه حده « سنتقي بمدي ما نذبح وبقد ما نتعاشي مبارزة الموت نفقد حقا فسي الانتظار . سنتقي بقدر ما نمشي وبمدي ما نصر على الاحتفاظ بكوننا صفا » . عدل محمود درويش أن يبقى ضفة للنهر تفني من هناك . في سنيك بار Snak bar

( سميراميس القاهرة ) ، رأيت ، تعاشيت أن تلتقي العيون . فسي داخلي حلم طعين . أكره معانقة مجهض الأحلام . تأمل اسم البار . كان أباه يعدته عن ثوار فلسطين السذين كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقسييدة . ( كانت القسييدة لأبي سلمى ) . غيرت موقعي ولم أغير موقعي . هكذا قال . صدقك . لكن الى متى نظل نعيش هذه الثانية ؟ شاعر يتحدث عن النضال وآخر يناضل ولا يكتب الشعر . ( ناظم . سارتر . أراغون . موزيك . لوركا . وحتى بابلون ) . اذا كان اللقاء لن يتم الا بمدي ما نذبح . اذا كنا سنفقد حقا فسي الانتظار كلما نتعاشي الموت . فكيف يكون الذبح في الـ Snak bar وهو مكان مثالي لتعاشي الموت ؟ يظن سامي خشبة في دفاعه عن معنى وجود محمود درويش في القاهرة الى نقطة هامة . لكن الدفاع بمجمله احادي الجانب . له الحق ان يدق الجرس لكي لا ننع في

خطا اعتبار محمود درويش هو فلسطين وثورتها وشعبها . الثورة أكبر وأعظم من أي فرد ايا كان . لسنا فاشيين جددا . لكن في حدود الموقف الفردي لا غير ، فان محمود درويش يحتاج الى إعادة الانشام . عليه أن يبحث عن معجزة تعيد الشامه هو . فهو البرتقالة المشقوقنة نصفين . « الموقف » و « الموقع » وحدة واحدة . لا تغير موقعك لانه هو موقفك . يوما سارى محمود درويش في الاردن . في أي صف من الصفوف التي تخلخلت في مذابح أيلول الفاجعة . نحن نحتاج هذه الصفوف . لننتظر ، لنبرا من الإوجاع . لننفي الضعف والخوف . لنقضي على الثانية .

في دراسة جورج طرابيشي نموذج غرب للحالة الجزائرية . المقال غزل في الموت والغناء واللاعقل : تكريس للمعجز عن فهم قوانين الوجود . لان ما حدث في حزيران كان غير مفهوم على الإطلاق ، وما زال كذلك ، فان اكتشاف عالم الموت يصبح هيا أساسيا . الدراسة عن المجموعات القصصية لعبد السلام العجيلي . لن أحاول رصد علاقتها بالموضوع الذي تدرسه . بعد بي العهد والمجموعات ليست تحت يدي . المهم في الدراسة ليس قيمتها النقدية ، ولكن ذلك الغزل الحار في الموت حيث هو حالة غير مفهومة لا تخضع للقانون العلمي ، لم يكتشفها ويكاد المقال يقول : لن يكتشفها . القريب ان صديقني القصاص جمال الفيضاني عثر على كتاب للشيخ حسن العدوي أحد الثوار العراقيين في مصر ( ١٨٨٢ ) كتبه عقب النكسة العراقية ، في مناخ الهزيمة المرعبة التي طوحت بالأحلام واجهضت الصهوة المصرية . والكتاب اسمه « تنبيه أهل الاعتبار الى أحوال الجنة والنار » ، وهكذا لم يجد الشيخ العدوي وهو من أصلب الثوار العراقيين شيئا يكتب عنه في مناخ النكسة سوى الموت .

يطوف جورج طرابيشي بعالم الموت ، يطالبنا أن نحرر انفسنا من « الفشاة الصفيقة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرمادية فاعمتها عن رؤية الحقائق العليا » . جورج يطالبنا أن « نستبدل ابصارنا الحسيرة بفعل الروتين اعينا جديدة او بالاحرى عقولا جديدة » هذا الغزل الصوفي في الحقيقة العليا ينتهي بان « للموت سرا لا يستطيع كل علم العالم النفاذ اليه . العلم يستطيع أن يقرر أحيانا بم مات الإنسان ولكنه لا يستطيع أن يعلم لم مات » . لن اتحدث بلغة العلم . فجورج لم يتحدث بها . لكني أكره اهانة العقل الى هذا الحد ، والدفاع عن الصدفة والقدرية واهانة القدرة على تجاوز الموقف . المقال يفسر جورج طرابيشي ولا يفسر العجيلي . هذا هو الجانب الذي أخذه منه . وربما يفيد أن تذكر خبرا معروفا - استهكالا لرصد مظاهر انقسام شخصياتنا ، فجورج طرابيشي من أنشط مترجمي الفكر المادي الى العربية . في ذيل مقاله اعلان عن كتاب « أصول الفكر الماركسي » . وفي نفس العدد اعلانان عن كتابين من ترجمته الاول « متى يطلع الفجر يا رفيق ؟ » - صحيح متى ؟ - والثاني كتاب جارودي عن كارل ماركس . لماذا هذا الانقسام القريب فسي شخصياتنا ؟ جورج برتقالة مشقوقنة نصفين . فمتى تحدث المعجزة ، معجزة الانشام ؟

في دراسة الدكتور محمد النويهي « الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث » يناقش قصيدة واحدة ، لجيلي عبد الرحمن « أطفال حارة زهرة الربيع » ، وقد ناقشها في اطار العرض السريع لتأثيرات تيار الواقعية الاشتراكية على الشعر العربي الحديث . وخاصة تلك التأثيرات السلبية التي تمثلت في الهاتف والخطابة وصياغة الخطوط السياسية في منظومات شعرية رديئة . الدكتور النويهي يتوصل بالفعل الى رصد صحيح لهذه الظاهرة . يقدم لنا المناخ الذي ظهرت فيه . والمبررات الفكرية التي فرضتها . هذا برغم انه أساسا يرفضها . وهو يدرك ان عالم الثقافة « ينبغي أن يكون حرا مفتوحا لجميع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتناقش ويختار منها الناس ما يرونه أصح لحاجاتهم وانسب لآحوالهم » . هذا لا يعني أن يقف

الدكتور النوبي مع دعة الفن للفن . ولكن المسألة عنده الا « نفسي شخصية الفنان فناء تاما في المجموعة فلا يتميز عنها بشيء ، ولا يتميز فنه عن انتاج سائر الفنانين فيستحيل انتاجهم كله الى كليشهات مكررة مرصوة » .

والواقع ان هذا القول يضع ايدينا على ملاحظة حزرانية غريبة . فالدكتور النوبي يلاحظ ان الادب الهاتف كان « وليد اساءة فهم للمذهب الواقعي ، الجديد آنذاك » وان « الواقعية الاشتراكية نفسها حين يحسن فهمها الفنان ، ويمارسها ممارس ذو موهبة ومقدرة فانها كفيلة بان تثمر لادبنا العربي ثمارا طيبة » وهذا صحيح تماما . بيد انه مما يكمل الصورة ما رصده « رجاء النقاش » في ندوة الاداب من ان « المدارس النقدية غير واضحة عندنا . والنظريات النقدية كلها غير واضحة . النقد الواقعي يقف عند الاوليات ، عند المبادئ العامة ، رواد المدرسة الواقعية وقفوا عند حد التبشير » . المسألة اذن مسألة معاشية لما نؤمن به وفهمه . بالنسبة للشعر ولكل ألوان الخلق الفني الاكثر تعبيراً عن الذات ، فان مشكلته هي مشكلتنا . الواقعيون في الفن عاشوا تجربة النضال وسط اجتماعات مغلقة ، تصاغ فيها الشعارات العامة . لم يدخوا المعركة الاجتماعية كما يجب . لم يمارسوا طهارة النضال من أجل الحياة . كان طبيعياً ان تأتي أعمالهم فجأة وغير ناضجة ، برغم انها لعبت دوراً لا نستطيع ان نقلل من اثره . وايضا فليس غريباً انهم جميعاً عندما سقطوا كثوار واجهضت أحلامهم ، وانهمزوا ، غردوا كما يجب ان يكون التغريد . غنوا للحياة أكثر من اي وقت مضى . نحن اذن كنا نعيش هذه الحالة قبل حزيران . وسنمشيها بعده طويلاً ، ما لم نتجاوزها ، ونشارك فعلاً وبالسلح في نفيه .

بدأ الدكتور « احسان عباس » ندوة الآداب بكلمات اراد بها ان يحول الندوة الى مناظرة . كنت اظن ان زمن المناظرات قد مضى ، وان عقلنا العربي قد ارتقى ونضج ، وان الانطلاق من « الابيض والاسود » كوجهين وحيدتين ينفي كلا منهما الآخر قد ان اوانه . لكن الدكتور احسان ذكرني بان هذا ما زال باقياً . دعك من انه قد افتعل هذه البداية ليثبت انه مدير ناجح لندوة على النحو الذي يفتصله مقدمو برامج الاذاعة والتلفزيون . لقد بدأ الندوة نافياً ان هناك أزمة نقد اصلاً . برغم هذه البداية غير الموفقة فقد لاحظ - ملاحظة ذكية تلك - ان « نقدنا العربي ، قد تعود منذ القديم على المعركة ، وهكذا فكاننا من خلال هذا التاريخ الطويل قد ربطنا بين النقد وبين المعركة الادبية . فاذا خفت صوت هذه المعركة ، توهمنا ان النقد لا وجود له » . يبدو اننا لم نشف العقل القلبي تماماً . اذا اصبفت الى هذا ما قاله رجاء النقاش من اننا لا نحسن فهم ما يتصل بالمسائل المختلف عليها . واننا نحول الصراع الفكري الى معركة شخصية ونحاول ان نجيع من نختلف معه ( فعل شوقي هذا مع المقاد ) . ولا نميل « الى مصارحة بعضنا البعض ، وننقد القدرة على مصارحة الذات ايضاً » . واذا اصبفتنا اليه ايضاً شكوى النقد المرة من ان العلاقات الشخصية تقيد الناقد ، يفقد صداقاته اذا ما قال رايه . هنا يبرز لون من الخواء النفسي داخلنا - نحن مثقفي البرجوازية الصغيرة - لقد افتقدنا لزمان طويل المناخ الذي يجعل الصراع الفكري شيئاً طبيعياً ومشروعاً وتكفلت نظمنا السياسية والاجتماعية بنفي أي رأي حر . انعكس الامر علينا . اصبحنا

نكره الرأي المخالف حتى الموت . وفي كل الاحوال فنحن ومن نختلف معهم لا نفهم جيداً ذلك الذي نختلف عليه . ولا نسمى لذلك . وربما لاننا نقدر ذواتنا حتى المرض ، فنحن - حتى عندما نكتشف خطانا - نجبن عن العدول عنه . ونحن ايضاً نستسهل الكلمة . بدأ الدكتور احسان عباس الندوة نافياً ان هناك أزمة نقد ، واقتنع بعد خمس صفحات فقط بوجودها . هذا استسهال في ابداء الرأي وعدم تحمل المسؤولية .

نفس المسألة فسي دراسة الدكتور عبد الحميد ابراهيم « رواد القصة وظواهر المجتمع المصري » . وبرغم ان لها بقية وهو امر يغري بالانصراف عنها حتى لا تقع في خطأ مناقشة الجزء دون الكل ، فان شكل بنائها يتغلب على هذا المحذور . يذكر الدكتور عبد الحميد ان دراسته تقدم تمهيداً يتضمن صورة مجملّة للواقع التاريخي الذي عاشه رواد القصة المصرية . ثم يتناول موقفهم من التركيب الاجتماعي ، وبعد بان يقدم في بقية البحث موقفهم من الشخصية المصرية حصيلة هذا التركيب الاجتماعي . ونلاحظ ان الكاتب لم يحدد بالضبط المفاهيم التي يستخدمها ، فما الذي يعنيه بالضبط بجيل الرواد في القصة المصرية ؟ وما هي حدوده التاريخية ؟ بدأ بهيكل ووصل الى توفيق الحكيم ومحمود البدوي والمازني . وما الذي يعنيه بالتركيب الاجتماعي ؟ لم افهم شيئاً . برغم ان الاحصاءات مفيدة ولكنها بدت كمجرد زخرفة وزينة للدراسة ولا اكثر . والحقيقة ان الكاتب حاول ان يطلق من وجهة نظر اشتراكية في تحليله للتركيب الاجتماعي . ولكننا نختلف معه في كثير مما توصل اليه وربما معظمه . ونظن ان المنهج الذي استخدمه والادوات التي اتبعها للتوصل الى هذه النظرة العامة ، قاصرة جداً ، ان لم تكن بعيدة جداً عن نيته الطيبة في تقديم وجهة نظر اشتراكية والانطلاق من تحليل طبقي . وفيما يتعلق بادوات البحث فان عدم تحديد المفاهيم تحديداً دقيقاً قد اوقع الباحث في استخدام احصاءات تنتمي لمرحلة سابقة او تالية للفترة التي عاشها جيل الرواد . والمعروف ان جيل الرواد قد بدأ بهيكل ومارس دوره بعد ثورة ١٩١٩ بسنوات . وهو لذلك قد عاش في مرحلة انبعاث قومي ، في ظل احدى محاولات البرجوازية المصرية لتحقيق ثورتها . وهذا يعني بروز العديد من الحقائق الفكرية والاجتماعية . ترسيخ وتأكيد لمقولات الفكر الليبرالي المعروفة . حرية الانسان . المساواة . حرية العقيدة . حرية المرأة . الفكرة القومية . وهذا هو المناخ الرئيسي الذي صاحب ميلاد مدرسة الرواد في القصة المصرية ، والذي غاب تماماً عن الدكتور عبد الحميد الذي ظن ان تزج الدراسة باحصاءات يعطيها علمية تفتقدها . وهذا مثال عملي لزج النفس فيما لا تحسن فهمه . وهو جزء من ازممتنا الفكرية العامة .

.... وبعد ..

لعلي قد غفلت العديد مما يوجب الاعجاب ، لكني كنت احاول ان ارصد ظاهرة واحدة في مجمل أبحاث العدد . واظن ان بناء العدل لم يختسل كثيراً . واذا كان قد حدث فمؤذري انني واحد من « الحزيرانيين العرب » !

صلاح عيسى

القاهرة

## القصائد

— تنمة المنشور على الصفحة — ٨ —

في اطار الوحدة الكلية للقصيدة في نفس الوقت ، لتساهم في بلورة ذلك الاحساس الساري في اجزاء القصيدة بالاغتراب والوحشة والتوق الى الانطلاق والتحقيق .

### ميكس تيودوراكس — محمد يوسف

ليست هذه اول قصيدة اقراها لشاعرنا المصري الشاب محمد يوسف وان كانت اول قصيدة كتب عنها من قصائده . فقد قرأت له العديد من القصائد التي اكدت لي ان محمد يوسف طاقة شعرية قادرة على الابداع والمطاء ، لكنها لم تتخلص من تأثيرات بعض الشعراء او بالاحرى لم تهضمها ، ولم تتمكن بعد من العثور على شخصيتها الفريدة وقاموسها الخاص وعالمها المتميز الرؤى والاصوات . وقد ترددت كثيرا قبل ان اسجل هنا هذه المقولة النقدية — المحبة القاسية معا — لكنني فرغت توا من قراءة آخر قصائده ( من كراسة أبي ذر الغفاري ) فحسنت التردد ودفعنتي الى تسجيلها هنا . اما قصيدة « ميكس تيودوراكس : تنويعات على لحن الثورة » فبرغم طموح عنوانها وايحاءها بأسلوب بنائي ناضج هو أسلوب التنويعات المختلفة على اللحن الواحد ، فانها لم تستطع ان تنجح في تقديم ما طمحت اليه . لا استبطنت حياة تيودوراكس بصورة كافية ، ولا بلورت من موقفه ما يستطيع ان يكون معالجة فنية للواقع الذي صدرت عنه القصيدة ، ولا تمكنت من تقديم أكثر من تنويع واحد على لحن الثورة . ولا يعني هذا انها قصيدة فاشلة ، فقد استطاعت في كل مجال من هذه المجالات الثلاثة ان تقدم بعض الانجازات . ولقد استخدمت القصيدة الاشارات الاسطورية لقصة بروميثيوس بنفس الطريقة المألوفة والمكررة ، ووقعت في تكرارات غير موفقة فنيا ، وحاولت بطريقة ميكانيكية ان تجري لعبة تبادل المراكز بين الصمت — وهو محور كان يستطيع ان يثري القصيدة بالكثير من الايحاءات وان يبلور قضية الحرية التي ناضل من اجلها تيودوراكس لو احسنت معاملته ، وبين مجموعة اخرى من بدائله مثل السجن والحزن والموت والخوف والكبت والمنفى . كما انها تكشف عن ضحالة معرفة الشاعر بالموسيقى وهي فن الموسيقيار اليوناني الذي يكتب عنه . فكل ما يعرفه عنها معلومات شديدة العمومية . ولو كان الحال غير ذلك لاستفادت قصيدته كثيرا من معرفته الموسيقية في نسيجها وبنائها . والموسيقى اقرب الفنون الى الشعر . لكن كل هذه الملاحظات لا تنكر على القصيدة عذوبتها الابقاعية ، وبعض صورها الناضجة ، وطموحها الكبير .

### جمال عبد الناصر — صباح الدين كريدي

تحاول هذه القصيدة دون توفيق ان تتجاوز حدود الرؤية العادية لتؤكد ان عبد الناصر ما زال حيا وانه ينهض من مسجده بعد غياب الشمس كل يوم ويذهب الى مكتبه يستمع الى نشرات الاخبار ويقرا الصحف وينظر بعض قرارات الدولة ثم يترك مكتبه ويطوف ببعض الاحياء الشعبية يستمع لاصوات الناس ولشاكلهم ويتابع جولاته بين العمال في المصانع وبين الجنود على الجبهة . الخ ، ثم يعود من جديد الى قبره عند طلوع الفجر . وتقدم القصيدة كل هذه الرؤى الثرية بلغة نثرية باردة وبناء قصصي ليس فيه تركيز الشعر ولا توجهه . وبصرف النظر عن التصوير الخاطئ لعبد الناصر كاسطورة ، فان المعالجة الشعرية شيء غير الاستطرادات النثرية التي تجعلنا نتساءل عن سبب اختيار جزئية من الجزئيات دون الاخرى ، وعن وجود منهج فني يحدد او يحكم طبيعة هذا الاختيار اصلا .

### الاسم الآخر — محمد راضي جعفر

قصيدة الشاعر محمد راضي جعفر « الاسم الآخر » تنطوي على موهبة شعرية حقيقية ولكنها لا بزل في مرحلة الانفج والتكوين . فضلا عن الاخطاء المطبعية هناك الكثير من الاخطاء العروضية النسي تعتبر عيبا كبيرا بالنسبة لشاعر يملك هذه الطاقة الشعرية القادرة

غنى في نسيجها ، بصورة يبدو معها النسيج ، وهو المادة التي يصوغ منها الشاعر تفاصيل هذا البناء الفني ، شاحبا في بعض الاماكن . وقد دفع هذا الشحوب الشاعر الى الاستعانة كثيرا بمجتزئات الموال دون الاستعاضة عنها بالحس الشعبي وبالدلم الفلكلوري الذي يسري في عروق قصيدته هو ان جاز التعبير . ومن هنا كانت هذه الاجزاء — التي استعان فيها بمقتطفات من الموال — اكثر اجزاء القصيدة فقرا وان بدت للوهلة الاولى غير ذلك . فالوال فيها يطفو الى سطح القصيدة ولا يتغلغل او يسري في الاغوار منها . ومن ثم فانه لا يمكنها من ان تجري تنويعاتها الخاصة على لحن هذا الموال الشعبي سواء اكانت هذه التنويعات مفارقة له او مرافقة لخطاه . وتظل الاجزاء التي تنطوي على روح الموال دون نصه اكثر اجزاء القصيدة نضجا وشاعرية .

### يا زمان الوصل خذني — فوزي كريم

فوزي كريم صوت شاب في افق الشعر العراقي الحديث . . شاب بكل ما تعني الكلمة من معان . . شاب الجرس . . قوي الصوت شاب الفهم والرؤية . ينطلق من ( حيث تبدأ الاشياء ) لا من حيث تأسن او تنتهي . ومن هنا امتزجت في صوته الجدة بالبكارة ، والحدانة بالاصالة . وهذا ما يبدو واضحا في قصيدته ( يا زمان الوصل خذني او نشيده كما يحلو له ان يسميه . اذ يذكر انه نشيد من قصيدة . وان حظي في الواقع بدرجة كبيرة من الاستقلال العضوي والتكامل . وفي هذه القصيدة نحس بتيارات قوية من الشعر العربي القديم تسري في عروق القصيدة ولكنها لا تحيلها الى عمل تقليدي بل تعمق من حدانها وتضفي عليها قدرا ملموسا من الجدة والاصالة . ولا اعني بهذا تلك التضمينات القديمة المبثوثة بمهارة وذكاء في ثنايا القصيدة ، ولكن ما اقصد هو ذاك التساوق الحكم الذي يشهد جزئيات القصيدة الى بعضها البعض برباط متين ، ويبرز جوانبها البنائية والموقفية بتركيز ووضوح ، وذلك الاحساس النظري ببكارة اللغة وطزاجة الكلمات . فالتضمينات التي تستعملها القصيدة تنتمي الى أسلوب بنائي شديد الحدانة والتعقيد ، وخاصة بالطريقة الناضجة الموفقة التي استعملها فوزي كريم هنا . حيث يقوم التضمين مسن خلال اشارات شديدة الابهاز والثراء بخلق مفارقة فنية خصبة بين عالين كاملين . . عالم الواقع او التجربة الشعرية ، وعالم آخر موغل في القدم يستند فيه التضمين لثري به تجربة الشاعر ويرفها احساسنا بتفاصيلها . وليس التضمين وحده هو الاسلوب الحديث المعقد الذي يلجأ اليه الشاعر في بناء تجربته ، ولكن هناك ايضا هذا التركيز الحاد في صياغة الصورة الشعرية ذات الوجود المستقل عن المدركات الواقعية والاغنى منها . وهو أسلوب يؤكد لنا ان الصورة ليست مجرد اداة تعبير عند هذا الشاعر ولكنها اداة تفكير . واذا تأملنا هذه الصورة — الصور ، سنحس بكل ما اعنيه :

وسماء ، فتحت حاضرة العشق

ووشما نازفا في الصدر

يستصرخ اعراس القبيلة

وخيو لا ، جنحت للموت ،

حتى ازهرت ، في رحم الموت ، شقيقا

ودما أخضر ،

يستسلم للجرح الذي بين جناحي

فيرتد طليقا .

تقدم لنا هذه الابيات صورة كلية تتضمن مجموعة من الصور الجزئية الواحية ، والرموز الشعرية الشفيفة . وتعتبر هذه الصورة وحدة جزئية تسلمنا الى الوحدة الجزئية التالية ( الاغنية ) وتندغم

على صياغة بعض الصور الجيدة والدهشة . ويكتب باقتدار عن أعذب الشعراء المحدثين تمكنًا من الموسيقى وإغناهم بالإيقاعات والتجارب العروضية الرائدة . وإذا تركنا هذه الأخطاء جانبًا فإن القصيدة تنبئ عن قدرة الشاعر البنائية وتوحي بنفج فهمه لمعنى القصيدة الحديثة بكل تعقيداتها البنائية ومستويات المعنى والمعالجة الشعرية المتعددة بها . ففي القصيدة قدرة واضحة على استبطان معاناة الشاعر العربي وقدره من خلال تناولها لمأساة السياب الشعرية والانسانية . وعلى الإيحاء الى كثير من المواقفات الحضارية الشائنة التي يعيشها هذا الشاعر ويعمل من خلالها وضدها معا . وهي تقدم كل هذه المستويات المتعددة من المعنى بأسلوب شعري وبمنهج شعري ، لا يحتاج من الشاعر قدرا أكبر من الاهتمام باداته الموسيقية واللغوية حتى يحقق في مجال الشعر الكثير .

القاهرة

صبري حافظ

★ ★

## القصص

— تنمة المنشور على الصفحة — ١٠ —

الدار . ويواصل الحلم في بلاد الغربة والرحيل والتجوال .. الخ ، ثم نكتشف انه كان يحلم لدى عشرين سنة في الغربة : « .. في اذني تردد وصية راعي الكنيسة في بلاد الغربة . أمي أو الصغر . قررت ان الازم الاولى ، واتخلى عن الآخر » ثم بالبنط الابيض : « في اليوم التالي ، خرجت جنازة صامتة من البيت المطل على البحر . وكان الهواء ما زال شديداً وقاسياً » . ويبقى القارئ — الذي هو أنا على الاقل — حائر : جنازة من ؟ الابن الذي يحلم ؟ أم الاب الذي لم تقو يده اليأس على اغلاق النافذة المفتوحة ؟ أم الام التي حرنا معها ، هل ماتت قبل رحيله كما ذكر الكاتب ؟ أم ماتت بعد عودته من الغربة بعامين ، كما ذكر الكاتب ايضا ؟ أم ؟ أم ؟ ..

لكن هذا ليس كل شيء في هذه القصة ، فهي في عملية التفتيت بين الواقع والحلم ، والتداخل بينهما ، تفتت ايضا ، مع الواقع والحلم ، والحدث المتناقص ، الزمن ايضا ، فترى التجربة مكتوبة بصوتين ، بصميرين : صوت الراوي وصمير القارئ ، يتحدث عن تجربة الاب بعد رحيل ولده . وصوت البطل وصمير المتكلم ، يتحدث عن حصاد تجربته ، وتمزقه بين الغربة والدار ، وصياحه بين الوحول والمواطف . ويتداخل الصوتان والصميران : الراوي والصمير القارئ بالبنط الابيض ، ثم البطل وصمير المتكلم بالبنط الاسود ثم الراوي وصمير القارئ بالبنط الابيض ، وهكذا دواليك في «منتجة» ونظام عجيبين .

لعبة الشكل الجديد هي ، وعلى تجربة شعرية ، لا اعتقد انها تقتضيه أو تفرضه الا في اطار الشعر لا القص . فالتجربة ، كما قلت ، تجربة شعرية ، مكثفة ، يمكن ان تكون حصداً لتجربة قصصية أخرى . وعلى القارئ أن يقرأ ، ويعيد القراءة ليحاول ان يفهم . وعليه أن يقتنع بدعاوى الشكليين في الادب ، من ان الحدود قد زالت بين كل الفنون ، بين الشعر والقص والتشكيل ، كما زالت بين الواقع والحلم ، وفي عالم ما يزال يحبو كمالنا ، وإذا لم يقتنع ، فهو لا يعرف في الفن ، وهو غير متحضر ، وغير معاصر ، ولم يكبر بعد ليلبلغ مبلغ الفن الجديد . وعلى القارئ أن يلجا بعد المعجز المحتم الي

أخواننا النقاد ، ليفهموه أصول « الموديل » ، ورموز التجربة ، ومدى التحامها الضبابي بالواقع ، وتكثيفها الشعري له بالحلم . بديل آخر عندي ، هذا الشكل الجديد ، للحيل البلاغية البيانية ، والبديعية الزخرفية ، معا . لجوء الى اللف والنثر البلاغي المشوش ، ليس على مستوى العبارة ، وانما على مستوى العمل كله . ومن قبل شجب همنفواي هذه الحيل الادبية ، والتلاعب بوسائل القص بغير تبرير فني ، تقتضيه طبيعة النص في تجربة معينة . ولا أجد في موقفسي الحرج هنا ، الذي لا أحسد عليه ، سوى أن ألجأ الى الناقد الصديق غالب هنسا ، الذي كتب يقول في مجلة « غالييري ٦٨ » ، في عددها الاخير ، في الصفحة الثامنة والثمانين :

« ان منطقة الامان للكاتب هي الواقع — التجربة المعاشة . وهو ان ابتعد عن هذه المنطقة ، فإن كتاباته تصبح اما مجرد تركيبات ذهنية فقيرة ، خير لنا ألف مرة ان نقرأها في مقال ، من ان نقرأها في قصة ، او نصبح مجرد بحث عن الطرافة . والطرافة نفري (الكاتب، لانها تلافى استجابة واعجابا شديدين من القراء ( غير صحيح يا غالب، انهم فقط يخافون الانهزام بالجهل وعدم المعاصرة . يخافون من النقاد والكتاب معا !! ) . يسود الآن اعتقاد غريب ، اننا من خلال بعض الالاعيب التكنيكية ، سوف نتوصل الى فن لم يسبق له مثيل . وأصبح من الشائع أن يرتبط اسم كل كاتب جديد بنوع من التكنيك ، يدعي انه به سوف يجدد الادب ، ويبحث فيه روحا جديدة . وأصبح الكاتب بدلا من أن نتعرف عليه بموقف فكري ، او بعمل فني عظيم ، نتعرف عليه من خلال تكنيك معين . هكذا عرفنا بيكيت ، ويونسكو ، وغرييه ، وساروت ، وغيرهم . وفراواني المحدودة في هذا المجال ، قد افنتني انه رغم كل المزايا فلسنا امام بروست جديد ، او تولستوي آخر ، وانما امام كتاب متوسط الموهبة ، يهدرون معظم هذه الموهبة في عبت لا طائل وراءه » .. الى آخر ما قال .

الولهان

هذه القصة ، وففت عند حدود الحكاية « الحدوتة » المتتملة النسيج ، المتتملة الشخص ، والمواقف . شخصها دمي ، لا تسحك ولا تبكي احدا ، ولا تثير عاطفا ولا تجافيا من قارئ . الشخصيات تتحاور داخل رأس المؤلف وحده ، وبمنطقه هو ، وبهدفه الوحيد : الاحتجاج على الرجال ، الذين سكتوا خائمين ، للنساء اللواتي خرجن متبرجات ، سافرات كاشفات ، او مستهترات لاحذية الرجال ، وسراويل الرجال ، وفصصات شعور الرجال . موافها مصطنعة ومتكلفة : الفضوليون الذين يسألون ، والمرشد الذي يقوم بدور الدليل ، وتلفس الولهان . ان العمل الفني أساسا ، يصدر عن فنان ، له موقف فكري . والولهان ، كتبها حقا فنان ، لكن موقفه الفكري مهتز في تقديري وقاصر . كيف يختار مثل هذه التجربة ، وهذا الولهان ؟ كيف يسفح عرقه ونور عينيه ، وعيون القراء في مثل هذا الموضوع ؟ هناك من الفكر والتجارب للاخ ابراهيم عاصي ، ولنا جميعا ، ما هو أصل وأبقى للادب الآن ، لتنبعث فينا « من الاعماق » كلماته الاخيرة على لسان « الولهان » : « أصوات رجالية خشنة ، ومروءات نائمة ، وعزائم مصلوبة ، وذكورة مفتعبة ، وحق هضم » ، في القدس ، والجولان ، وسيناء ، وفي هذا الصراع الوطني الهاديء الساحق ، الذي نعيشه جميعا ، ونمانيه . هناك تحديات أخرى ، للرجال والنساء على السواء !! هناك تحديات تنتظر ، مع الفعل ، الكلمة الصادقة المؤثرة ، حتى ولو كانت جبرا على ورق ، وشخصا تتحرك في وهم الفن .

سليمان فياض

القاهرة

# النشاط الثقافي في الوطن العربي

علينا بالتناؤل القرون بالعمل المسؤول في شتى حقوله المشيئة بالفكر الواعي في سائر مجالاته حيث الخلاص الذي ننشد .  
مناسبتنا اليوم ، تلخص في امرين :  
الاول يتعلق بنتائج حصيلتنا لعام ١٩٧٠ والثاني يتعلق بما قمنا به وبما يهمننا العيسام به في نطاق ما سمح به امكاناتنا .  
ما قمنا به ظاهر في :

## لبنان

### جوائز جمعية اصدقاء الكتاب

منحت جوائز اصدقاء الكتاب لعام ١٩٧٠ كما يلي :  
اولا - جائزة رئيس الجمهورية ، وقيمتها خمسة الاف ليرة لبنانية تقدمها وزارة التربية الوطنية وهي جائزة تقديرية تمنح لجمعية اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة العربية قررت الجمعية منحها للدكتور عمر فروخ .

ثانيا - جائزة لبنان في العالم وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية قدمها المقرب جميل دنيا ، الرئيس السابق لجامعة اللبنانيين في العالم ، وتمنح لجمعية اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة الفرنسية ، قررت الجمعية منحها للتشاعر فكتور خلاط .

ثالثا - جائزة الجمعية : وقيمتها اربعة الاف ليرة لبنانية قدمها مجلس بيروت البلدي تمنح مناصفة لثريين فريدين تختارهما الجمعية صدرت باللغة العربية عامي ١٩٦٩ - ١٩٧٠ ألفهما مؤلفان لبنانيان ونشرا في لبنان قررت الجمعية منحهما لخليل رامي سركيس عن كتابه « جمعينا » وللدكتور جئور عبدالنور وللدكتور سهيل ادريس عن معجمهما الفرنسي العربي « المنهل » .

رابعا - جائزة العلوم : في العلوم البيولوجية او الكيميائية او الفيزيائية او الرياضية ألفه مؤلف من البلاد العربية من غير تحديد للغة ومكان النشر وصدر بين اول تشرين اول ١٩٦٨ و ٢٠ ايلول ١٩٧٠ قررت الجمعية منحها للدكتور عبدالمعتم تلحق عن كتابه « الحشرات والعناكب الضارة بمحاصيل بلدان الشرق الاوسط » .

خامسا - جائزة الدراسات اللبنانية : وقيمتها اربعة الاف ليرة لبنانية تمنح لافضل دراسة تبحث الطائفية من حيث هي علة من علل الحياة السياسية والاجتماعية في لبنان وصدرت بين اول تشرين الاول ١٩٦٨ و ٢٠ ايلول ألفها مؤلف لبناني ونشرت في لبنان قررت الجمعية حجب هذه الجائزة

والقى رئيس الجمعية فؤاد نجار بيانا جاء فيه :  
« يحز في نفوسنا الى جانب سرورنا بالعمل الذي نقوم به منذ احدى عشرة سنة ان نرى الاحداث المتتالية علينا بنكساتها فداصبت الفكر اللبناني الذي اردناه خشبة خلاص فاعتراه الوهن الى حد التباطؤ في سيره البناء ان لم نفل التوقف عن السير .

ان هذا الفكر الذي ينادي به لبنان ويعتز به والذي بدأ يشع فيه بعض قبسه ، يجب ان ينتصب بحقيقة ليفهم اللبنانيين التائهين في فيافي اهوائهم ان الاوطان في المصيب من اوقاتها لا تعالج امورها بالقوضى واللامبالاة وان لا تصان حقوقها سوى بالمعرفة الوهجة التي تلم بكل ما يحيط بهذه الاوطان من خير وشر .

وتدبر شؤونها في ضوء هذا الواقع بتجرد مطلق وايمان صاف وتضحية لا تقف عند حد ما اشد حاجة لبنان اليوم الى الفكر القف والبصيرة التي تخترق طبقات الغيب والجرأة الواعية لتطلع علينا بالقول الفصل في كل شأن من شؤوننا

وقد تكون الازمة القريدة التي نجتازها الان لم تصل بعد الى الوقت الذي يحتم ان يطل علينا فيه مارد الفكر الذي تنتظر ، وما لم يطل علينا ماردنا هذا فان ما ينتظرنا من صعوبات ليس بالقليل .  
ومهما يكن الامر فيجب ان لا يقودنا ما نحن فيه الان الى الياس ولم يكن الياس يوما سوى طريق مبد للهزيمة ..

١ - الجوائز التي قدمناها الى مستحفيها منذ ١٩٦٠ حتى ١٩٧٠ وقد بلغت قيمتها ٢١٥٠٠٠ ل ل وزعت على ٧٢ مؤلفا من اصل ٢٢٧ مؤلفا اشتركت في الميابة خلال احدى عشرة سنة من وجودنا ..

٢ - المؤلفات التي نشرناها خدمة لقضايا هامة وعزيزة على قلب كل منا وفي مقدمتها قضية فلسطين التي اصدرنا ، في سبيلها كتابنا بعنوان « صراع فلسطين في لمة القوى » وهو يشمل مقدمات من مقالات سرها رينه عاجوري في جريده الاوربان عن قصيه فلسطين بين ١٩٥٠ و ١٩٦٧ ، وقد وزع هذا الكتاب على شخصيات ومراجع علمية عديدة .

وقد اصدرنا ايضا كتابا اخر ألفه نائب رئيس جمعيتنا عبدالمه لعود بعنوان : « الملكية الادبية والفنية » وقد لافى هذا الكتاب استحسانا وافلا في لبنان وسائر البلدان العربية بعد ان ملا فراغا كنا نشكو منه في هذا الحقل .

كما اصدرنا كتابا بعنوان قضية الكتاب في لبنان تعرض الى الكتاب اللبناني والازمات التي تجازها ووسائل النهوض به وطرق توجيهه ..

٣ - امداد مكتبات القرى بالكتاب وقد وجدنا في سياق عملنا في حقل الكتاب ، ان عانة الكتاب يجب ان لا تبقى محصورة في المدن وخفيقا لهذه الغاية عززنا مكتبات كثيرة في قرى موزعة في مختلف المحافظات اللبنانية وعندما شعرنا ان امكاناتنا قد تكون محدودة لا نخدم كما نستهي قضية هذه المكتبات في القرى تقدمنا من المراجع المختصة باقتراح يقضي برصد مبالغ محترمة لتفدية مكتبات القرى بالكتب ، وقد تجاوب معنا المسؤولون آنذاك وافلوا لجنة مهمتها درس هذه القضية ووضع مشروع لتنفيذها وقد وضع هذا المشروع وقدم ولم تكتب له الحياة لسبب نجهله رغم مطالبتنا الدائمة به ..

اما ما نوي القيام به في خطوانا المقبلة فهو :

١ - استمرارنا في منح الجوائز ولكن للمؤلفات تعني بمواضيع وامور نحن بحاجة الى التأليف فيها لا سيما في حقل العلوم ، الذي يعود منها للكبار بصورة عامة وللأطفال بصورة خاصة .

٢ - تحقيق مشروع ثبت :

موضوعه التراث اللبناني وهو معجم بيبليوغرافي ، يتضمن اعلام المؤلفين اللبنانيين من سنة ١٨٠٠ حتى سنة ١٩٧٠ ونبذة عن سيرهم وبيانا بمؤلفاتهم المطبوع منها والمخطوط وذكر اهم المراجع التي تناولتهم بالبحث وقد اقتنمت جمعيتنا خبرة عدد من اعضائها بهذا الحقل اخص بالذكر منهم يوسف داغر والدكتور انطوان غطاس كرم فاقدت على هذا العمل الذي يتطلب كثيرا من الجهد والمال وهي مؤمنة بان النجاح سيحالفها لتحقيقه .

٣ - اصدار نشرة دورية تقييمية لا يصدر من كتب نختارها الجمعية وتعد بمراجعتها الى نخبة من رجال الفكر تشمل خبرتها مختلف مواضيع التأليف ، وقد اعطى لهذه النشرة اسم « اصدقاء الكتاب » والف لجنة للاشراف على وضعها من الدكتور انطوان كرم وانعام الصفير والدكتور احمد ابو سعد .



## التعليم : المشكلة وكيف نطرحها ؟

كانت قضية « التعليم » وما زالت من اهم القضايا « الوطنية » ذات الطابع السياسي والاجتماعي في المستعمرات السابقة . وكالعادة ، كانت هذه القضية ذات تاريخ خاص من مصر ، ارتبطت فيه بالقضية « الوطنية » وبطبيعة كل مرحلة من مراحلها وبطبيعة قياداتها عندما ونكوصا ، وارتبطت ايضا بتاريخنا الثقافي « الفكري السى درجة نستطيع معها ان نتبين حقيقة اتجاه الخط البياني لنوعية علاقتنا بالحضارة المعاصرة من جانب ، ولقيمة ارتباطنا بوجودنا القومي من ناحية اخرى اذا نحن درسنا « مناهج » الدراسة او برامج التعليم في مراحل التعليم المتصاعدة في الفترة التاريخية المحددة. اذا كان الاهتمام المفاجيء بقضايا التعليم - على المستوى الصحافي في الغالب - قد ارتبط بتصريحات رئيس الوزراء - الدكتور محمود فوزي في بداية توليه مهام منصبه منذ نحو ستة شهور ، وعلى المستوى الرسمي ايضا فان تلك القضايا كانت احد محاور الجدل - والصراع - الفكري والاجتماعي الدائم منذ طرحت - تاريخيا . مسألة انشغالنا الاساسي بمصيرنا الحضاري من ناحية ، وبموقفنا من مسألة « تقدمنا » او « تخلفنا » في الحقيقة ، وسبل الخروج من هذه التخلف الحضاري الواضحة .

كانت مسألة ارتباط التعليم بالمناهج العلمية الحديثة ، وبالتقدم العلمي في ميادين البحث واساليب التدريس والدراسة والمنجزات التطبيقية للعلم الحديث - في كل مجالات هذا العلم الانساني والفيزيائية - مسألة مرتبطة على الدوام باهداف حركة التحرر الوطني . وربما تم هذا الارتباط في اذهان كثيرين من المثقفين الوطنيين في مصر في مرحلة مبكرة نسبيا - بالمقارنة مع مناطق اخرى من العالم الثالث - طالما كانت الاسس الاجتماعية للحركة الوطنية في مصر قد شرعت تنضج منذ اواخر القرن الماضي . بل ان المحاولة السابقة لمرحلة التحرر الوطني لانسيس دولة قوية - في عصر محمد علي - كانت تعتمد في كثير من جوانبها على نتائج بناء كيان تعليمي جديد ، يستقى عناصره البشرية من ابناء الازهر القديم - قلعة التعليم التقليدي الثقلي المحصور في مسائل اللغة والشريعة . ففي مرحلة مبكرة من مراحل نمو الحركة الوطنية في مصر ، دارت احدى المعارك الاساسية بين سلطة الاحتلال وبين المثقفين الوطنيين حول مسألة انشاء الكليات التي كان يطالب بها المندوب السامي البريطاني لتحفيظ القرآن وتعليم مبادئ القراءة والكتابة والحساب ، والتي طرح المثقفون الوطنيون في مقابلها قضية تنمية التعليم الابتدائي والثانوي الحديث والشروع في انشاء الجامعة الاهلية المصرية التي كان انشاؤها في اواسط العقد الاول من هذا القرن نوعا من الانتصار للحركة الوطنية على السلطة الاستعمارية ، بمثل ما كان تميم التدريس باللغة العربية بدلا من الانجليزية انتصارا آخر اكثر خطورة .

وغني عن البيان ان مسألة التعليم كانت لها جوانبها الاجتماعية الواضحة . فلم تكن المناهج الدراسية وحدها هي التي تمر عن النوعية « الطبقية » للثقافة التي حرصت البورجوازية المصرية على نقلها وتعلمها ، وانما كانت « سياسة » التعليم نفسها مقياسا اكثر دقة لتوضيح هذه النوعية . فقد كانت مواقع انشاء المدارس ، وتكاليف التعليم الباهظة ( المصروفات واثمان الكتب ) والمظهر الاجتماعي الشخصي المطلوب من التلميذ ومن المدرس ، تدل على ان الطبقة المتوسطة المصرية تنوي ان تحتكر لنفسها التعليم ، طالما هي تنوي ان تحتكر لنفسها جهاز الحكومة البيروقراطي ، ومراكز العمل

المهني المرتبطة بمصالحها وبوجودها الاقتصادي والسياسي . ولم يكن من الغريب ان تتبنى حكومة الاغلبية البورجوازية (حكومة الوفد) موقفا اكثر ديموقراطية من التعليم ، بإلغاء المصروفات ، ولكن حكومة الاغلبية البورجوازية لم تكن تستطيع ان تغير من طبيعة العلاقة الطبقية بين مؤسسة التعليم وبين مجتمع طبقي ، بقدر ما كانت عاجزة عن ان تغير النوعية الثقافية والفكرية للتعليم نفسه ، في مجتمع تحكم عليه الحركة التاريخية للطبقة السائدة فيه بالانفصال التدريسي عن تكوينه الثقافي القومي ، وبالعجز عن بلورة تراث ثقافي جديد له صفة « القومية » ، بقدر ما تحكم عليه حركة هذه الطبقة بالافتقار الكامل للديموقراطية الاجتماعية والسياسية ولل مناخ الاجتماعي والاقتصادي والانتاجي الملثم لنمو النزعة العلمية كبديل لشرات الخرافة الفكرية والجهل .

كانت حكومة الاغلبية البورجوازية - قبل ١٩٥٢ - ممثلة في الحقيقة للطبقة التي كانت حركتها التاريخية تصبغ مجتمعا بهذه الصبغة ( الاقليمية غير الديموقراطية غير العلمية ) وفي نفس الوقت كانت تضطر الى الوقوف موقفا اكثر ليبرالية فيما يتعلق بحجم التعليم وطريقة توزيعه .

وبعد ١٩٥٢ ، كان العداء التقليدي للسلطة الجديدة ازاء حكومة الاغلبية البورجوازية ، كما كان الافتقار الى دليل فكري واضح لوضع تصور علمي لحركة المجتمع بعد ٢٣ يوليو ولاحتياجاته الثقافية والعلمية ، كما كان لسيادة الفكر الاجتماعي والاخلافي المحافظ بين عناصر هذه السلطة اثرها في اتخاذ موقف عن التعليم مناقض للموقف السياسي الذي اتخذته القيادة الجديدة من الاستثمار مثلا او من الافطاع الزراعي او من مسائل التنمية الاقتصادية في مجالاتها المختلفة . صحيح ان تغيرا كبيرا قد لحق بالكثير من المناهج الدراسية ( في مراحل الدراسة الاولى بالذات ) ، وصحيح ان التعليم الفني قد لقي اهتماما خاصا ، ولكن الحركة العامة للتعليم كانت على الدوام ( مع استثناءات نادرة ) في اتجاه عجز التوسع الكمي في التعليم عن ملاحقة الزيادة المطردة في السكان ، علاوة عن عجزه عن تغطية القصور الهائل الذي كان قائما من قبل ، بالإضافة الى عجزه عن تلبية الطلبات الحقيقية الملحة لعملية التنمية الاجتماعية والاقتصادية ولعملية تنمية الطاقة الانتاجية للمجتمع . وبذلك فان تناقضا جديدا قد حل محل التناقض القديم الذي كانت حكومة البورجوازية الليبرالية قد وضعت فيه ، ولم يكن التناقض الجديد بالطبع مجرد عكس للتناقض القديم . فبينما آمنت القيادة الجديدة باهمية التعليم، تبنى المسؤولون عن وزارة التربية والتعليم ( اسماعيل القباني ، كمال الدين حسين ) موقفا مؤداه تخليص حجم التعليم وتركيزه في المناطق المحظوظة من قبل بالاجهزة التعليمية ( راجع مقال اديب ديمتري في العدد الخاص بالناصرية من الاداب - فبراير - شباط ١٩٧١ - ص ٢٣ وما بعدها ) ، وبينما آمنت هذه القيادة بشدة احتياج الشعب الى « العلم » لا كمجرد وسيلة لسد حاجات الجهاز الحكومي من الموظفين والمهنيين والفنيين ، وانما كوسيلة اساسية لتوظيف الثروة الاجتماعية من البشر والامكانيات المادية الاخرى توظيفا اقتصاديا وعصريا سليما، وبينما آمنت هذه القيادة ايضا بان جماهير الشعب بحاجة اساسية الى « العلم » ايضا كوسيلة حاسمة في سبيل تنوير هذه الجماهير بالعالم الذي تعيشه وبإلهام التاريخية التي تواجهها وبحقائق وجودها الاجتماعية والوطنية والقومية ، اي كوسيلة حاسمة في سبيل مفرطة الحياة السياسية وصبغها بصبغة الارادة الشعبية الواعية وتمكين جماهير الشعب العاملة من السيطرة حقيقة على مقدراتها السياسية والاجتماعية ، وتغيير العقلية التواكلية الفيسية السائدة، في نفس الوقت لم تشأ القيادة ان تخوض اية مواجهة حاسمة مع البنى الفوقية السائدة والموروثة من مجتمعات سابقة متخلفة ،

وبالذات في مجالات الأخلاق على المستوى النظري ، والدور السياسي المباشر للمواطنين على مستوى التطبيق ، أي في مجالات « السلوك » الاجتماعي والسياسي ، على المستوى الجماعي والفردى . الأمر الذي يؤدي على الدوام إلى ترسيخ قيم الاحترام للملكية والملك ( لمجرد أنهم ملاك ) والخوف من الموظفين ورجال الإدارة لمجرد أنهم كذلك ، والافتقار المطلق إلى الثقة في رجال « الحكم » وخصوصا فيما يتعلق بالمسائل الاقتصادية والمالية ذات الصلة بالشخصية والمرتبطة مباشرة بمصالح المواطنين ( مثلا ما زال « الصراف » جامع الضرائب من الريف ، شخصية مرهوبة رغم وجود الجمعيات التعاونية وهيئات الإصلاح الزراعي ، هذه الهيئات التي اكتسب رجالها صفة سلطوية أيضا لمجرد أنهم « مسؤولون » عن إدارة شؤون المسائل الإدارية والفنية المتعلقة بعلاقات الزراعة ببنوك التسليف وهيئات التسويق التعاوني .. الخ ) .

ولعل هذا هو السبب المباشر ، الذي عوق البدء في القيام بتنفيذ برنامج جدي لمقاومة الأمية ومحوها من بلادنا . ذلك أن محو الأمية ، في ظروف تاريخية مثل ظروفنا ، لا يمكن أن يكون طلبا من مطالب الرفاهية الاجتماعية أو البذخ الاقتصادي ، كما لا يمكن أن يتوقع منه أن يكون استمرارا لعملية تخريج الموظفين والمهنيين الذين تضيق بهم أجهزة الحكومة والقطاع العام في تنظيمهما المالي وبأساليب إدارتهما الحالية ، وأيضا لا يمكن أن نتوقع أن يتم محو الأمية بطريقة الانتكاس على الأجهزة الحكومية الفارغة في مشاكلها الخاصة والتي تواجهها بالفعل عبثات جديدة ( فكرية وإدارية ومالية ) ، كما لا يمكن أن نتوقع أن يتم محو الأمية في عام واحد أو في عامين .

إن الدافع المباشر لمناقشة هذه المسألة هنا - وسنكتفي بمناقشة جانبها النظري والسياسي - هو المقالات التي نشرها الدكتور لويس عوض في الشهر الماضي في جريدة الأهرام القاهرية ، حول مشاكل التعليم ، وكان آخرها بعنوان مأساوي وجميل في وقت واحد : « حزان ابن بطوطة في ديار مصر » . فقد طرح الدكتور عوض في مقاله الأول تحليله السياسي - المتور كالعادة - لمسألة ارتباط « التوسع » في التعليم بنمو الحركة الوطنية الديمقراطية ، بمثل ما ارتبط تقلص « الحجم » التعليم - قبل ١٩٥٢ - بانتصار حكومات الأقلية الرجعية . وفي المقال الثاني ، انتقل الدكتور لويس عوض إلى ما بعد ١٩٥٢ ، فربط بين « التوسع » في التعليم وبين انتصار الحركة الديمقراطية بصور الميثاق ، وأمدنا بمجموعة قيمة من الإحصاءات تثبت أن التوسع الكمي في التعليم كان عاجزا عن ملاحقة نمو تعداد السكان ، وبالتالي فهو نصف توسع في الحقيقة ، باستثناء عام ١٩٦٢ - عام صدور الميثاق . وفي المقال الثالث ذي العنوان المأساوي يعقد الدكتور عوض مقارنة ممتعة بين مناهج علم « الجغرافيا » في فرنسا ومصر ( باعتبار الجغرافيا علما موضوعيا كما يقول لا مجال فيه للاجتهادات وللتأثيرات الأيديولوجية ) ويختص بالمقارنة مناهج الجغرافيا المقررة على الصفوف الدراسية في البلدين التي تضم التلاميذ من أعمار تتراوح بين سن ١٢،١٠ عاما .

نلاحظ على هذه المقالات الهامة :

أولا : يقتصر الدكتور عوض على مناقشة مسألة « التوسع » ، « التقلص » ، « الحجم » ، أي يقتصر على مناقشة الجانب الكمي من قضية التعليم . ونحن لا نريد أن نناقش التعارض بين « الكم » ، « الكيف » ، وإنما نريد أن نشير إلى أن اقتصار مناقشة قضية التعليم عندنا على جانب « الكم » معناه الوقوع في مواجهة عقبات عملية لا يمكن مواجهتها مثل عقبات : التنظيم الإداري ، الاحتياج إلى المدرسين والمدارس ، التمويل ومشاكله ، الإسكان للمدرسين والموظفين ، الإضاءة والكهرباء في الريف ، الأدوات المدرسية والمواصلات . أي أن مناقشة هذا الجانب من القضية منفصلا عن جوانب « نوعية » التعليم والأجهزة القائمة عليه يمكن أن توقعنا في متاهة من المشكلات

المتعلقة بالبناء الاجتماعي وبالقدرات المحدودة لاقتصادنا ، على عكس ما قد يظن الدكتور . فإذا ناقشنا المشكلة من جانب : ما هو التعليم الذي نريده ؟ ما هي الأجهزة التي يمكن أن تشرع عليه ؟ كيف نصبح « الجماهير » هي صاحبة القدرة العملية على حل مشكلة تعليم أبنائنا ؟ فستكون للمشكلة صفها السياسية - لا البيروقراطية - وستطرح القضية على وجهها الصحيح المرتبط بقضية مشاكل المجتمع ، ولكن دون أن يكون من المطلوب أن تحل كل هذه المشاكل في وقت واحد أو لا يحل أي منها أبدا .

ثانيا . حينما نعلق مسألة « تقلص » حجم التعليم على « انتصار الثورة المضادة » دون تحديد ، فنحن كأنما ننفي إمكانية تحقيق مطلب يمكن تحقيقه فعلا ونرفعه بالفعل ، فالثورة المضادة ، في التحليل السياسي العلمي لم تكن منتصرة بين ٥٢ - ٦١ ، ثم بين ٦٢ - ٦٧ والمشكلة هي مشكلة النظر العلمي إلى التكوين السياسي والفكري لعناصر القيادة - هذا من الناحية الثانوية . أما من الناحية الأساسية فلا بد من ربط مشكلة التعليم بقضية الحركة السياسية للظاهرة الاجتماعية ككل . إن التعليم - كما أشار أديب ديمتري في دراسته المذكورة آنفا - ليس جزءا من البضائع الاستهلاكية ، وليس « صناعة » خفيفة ، وإنما هو صناعة استراتيجية ثقيلة ، وقد كان بالنسبة للرجعية المصرية - الأمطاعية ، والبورجوازية ، سبيلا من سبل التفوق الطبقي لأنه كان - وما يزال - الوسيلة الوحيدة للاستيلاء على المراكز الحساسة في جهاز الحكم وللحصول على ثمرات العمل الاجتماعي دون مقابل تقريبا . وقد عملت هذه الرجعية على الدوام على احتكار التعليم من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التكوين التجاري الزراعي المظمم بالصناعات المويلية والاستهلاكية الخفيفة ، لهذه الرجعية ، منها من أن تغلق المناخ الاجتماعي الملائم لنمو أي نزعة ديموقراطية علمانية ( ولاحظ أيضا أنها نمت في ظل حركة التوسع الاستثماري من ناحية وفي ظل دوران شعبي دائم من ناحية أخرى ) ، وبالتالي فإنها طبقة ظلت عاجزة عن الاستفادة الواسعة من التعليم ، بمعنى أن التعليم الحديث لم يتحول في أيدينا إلى وسيلة لتنمية قدراتها الإنتاجية ، لأن هذه القدرات الإنتاجية مرتبطة بسعة السوق ، وبقوة رأس المال ، وبضخامة الاستثمارات ، ثم يأتي « العلم » النظري ليقدم احتياجات عملية لعملية الإنتاج وللعمل الإنتاجي ذاته ، ولم تكن هذه الشروط متوافرة للبورجوازية المصرية ، التي احتكرت التعليم ليساعد طاقاتها الإنتاجية المحدودة أصلا ، وليساعدها في الاستيلاء على الحكومة الطبقية من ناحية أخرى .

ثالثا - بصرف النظر عن موضوعية علم الجغرافيا ( وهو كأي علم ) آخر ، حتى ولو كان علما وصفيا ( يمكن أن يفقد صنفه الموضوعية حتى في المجال النظري ) فإن الدكتور لويس ، فارد بين « الحجم » الجغرافيا التي يدرسها التلميذ الفرنسي وبين حجم تلك التي يدرسها التلميذ المصري ، ووصل إلى نتائج متعلقة بتأثير هذا الحجم وتربيته وتبويبه وطريقة عرضه على عقلية الطفل : فاما أن تكون عقلية علمية تعودت على طرح الحقائق « كلها » بصرف النظر عن مقياسها ، وأما أن تكون عقلية « عاطفية » انشائية تكتفي بالأوصاف العامة والتفكيرات غير المحددة . كما وصل إلى نتائج أخرى ذات مغزى سياسي : فالطفل الذي يتعلم « جغرافية » بلاده حقاً ، الوصفية والسكانية والاقتصادية وغيرها ، مقارنة بالبلاد المجاورة أو المنافسة ، دون مبالاة أو إحساس بالعار ، سيتربى لديه إحساس وطني قوي ، وإحساس قوي بوجود الآخرين . الخ . وهذه النتائج - الصائبة تماما - كانت جديرة بأن تغير وجهة نظر الدكتور لويس عوض التي طرحها في المقال الأول ، والتي تقول بأنه أولى بنا أن نفكر في أن تستوعب أجهزتنا التعليمية ومدارسنا كل من وصل إلى سن الإلزام ، بدلا من أن نفكر في محو أمية الكبار . الآن . وكأنما ينبغي علينا أن نخضع لهذه المفاضلة التي ينبغي أن

نرفض طرحها أساسا .

سن الانزام يبدأ عندنا من السابعة ، والاحصائيات نقول ان لدينا مليوننا كل سنة - على الاول - يصلون الى هذه السن . ومعنى اقتراح الدكتور لويس عوض هو ان نخلى عن سبعة ملايين طفل على الاول ، نجاوزوا سن الانزام بفترة تتراوح بين عام واحد وسبعة اعوام ( مثلا ) لكي نركز على من سيبلغون العام القادم سن الانزام نفسه . واذا طبقنا هذه النظرة ، فان معناه هو ان نصف النظر عن تغيير عقلية خمسة وعشرين مليوناً من رجالنا ونسائنا ( اكثرهم ربما كانوا تحت الثلاثين ) وان نصف النظر عن نوعيتهم وامدادهم بالجس الوطني والفكر العلمي والشعور الانساني .. الخ ، اي ان نستغني عن الوجود الانساني المؤثر لحوالي ثلثي شعبنا العربي في مصر ، وسبب هذا التناقض الواضح في نتائج الدكتور عوض - في رأينا - يرجع الى انه بدأ اولاً بمنافسة حجم التعليم دون منافسة نوعيته فلما شرع في منافسة نوعيته ، نافس هذه النوعية ايضا من زاوية حجمها . ولم يفكر منذ البداية في منافسة الجانبين الرئيسيين : ماهية الاجهزة المرفقة على التعليم الرسمي ، ونوعية التعليم الذي نريده من هذه الاجهزة ، ونوعية الاجهزة الشعبية التي يمكن ان تشرف على تجربة محو الامية ونوعية التعليم الذي يمكن ان تقدمه؟ اذن لاستطاع ان يتجنب تناقض نتائجه ، رغم صدق الصورة التي رسمها ، ورغم مشاركتنا له في احزانه بسببها .

اعتقد ان احد واجبات المثقف العلمي - ازاء مشاكلنا الواقعية من نوع مشكلة التعليم بالذات . ان نصر دائما على ان طرحها على وجهها الصحيح .. فهذا هو السبيل - كما يقولون - الى حل نصفها ، وهذا هو السبيل الى تبين النصف الآخر !.

سامي خشبة

القاهرة

★★★

## العراق

### الفصح العراقية بين جيلين

بقلم غانم الدباغ

خلال العقد الثالث من القرن الحالي نما برعم القصة القصيرة في اجوائنا الادبية فضا ، وقد ازدهرت في العقد الخامس ( الخمسينات ) وتكاملت ملامحها مكتسبة الطابع المحلي والسمات الجمالية الخاصة بها ، وفي مجال ضيق تسرب بعض نتاجها الى الخارج فنقلت الى اللغات الاجنبية لتعكس صورة مجتمعا وتنطق عنه .

عندما بدأت القصة كأحد المعالم الواضحة في ادبنا الحديث ، كانت ضامرة الشكل هزيلة المحتوى ، تراوح على الصفحات الاخيرة من الصحف والمجلات الادبية ، فتزور عنها عيون القراء ، او نصمها بالهجنة والفرابة والبعد عن الاصاله ، لكنها تمكنت ان تقيم لها نكتيكاً خاصاً بها في عقد الخمسينات .

وقد انتعشت في الوسط الادبي حركة نقد وتقييم لواقع القصة القصيرة في العراق ، وهذا النقد رغم قلته ، ومنطلقه العاطفي الشخصي عند بعض كتابه ، الا ان بعض الدراسات احتوت مفهوما علميا ، واثارت نقاط موضوعية تجردت عن سلبية الطرح الفكري :

ولا شك ان القصة العراقية ما زالت تتجاوز عراقيل التجربة الفنية ، وانها في طريقها الى تثبيت كيانها ووضوح معالمها وتلوين شخصيتها المميزة ، وعلى هذا فمطأها مستمر ورفدها دائم .

ان مناخ البيئة التي وعيناها خلال الاربعينات والخمسينات شملت - كما هي في كل عصر - صراعا بين جيلين ، يتصارعان ليلورا صورة المجتمع الذي بدأ يتخلل ويغني مخاض الميلاد الجديد للمفاهيم الجديدة التي بدأت تثبت ان يصح - خاصة في المدن - ضرورة

حياتية ملازمة ، والوضع السياسي العام في البلاد بدأ يتخلص من روح الزنابة والخنوع وشبه الاستسلامية للامر الواقع ليفقز نحو ديناميكية جديدة تحرك ركوده وتقاطع سرطان الانصياع لحكم التبعية والنفوذ الاستعماري .

والمرأة لم تكن كما هي المرأة اليوم - نسيا - بل تعيش عالما المقلق في البيت ، رغم انتشار حركة التعليم في المدن الكبرى ، الا انها كانت بعيدة لا يحس بها الكاتب الا محجة او من وراء الابواب ، او هي قريبة جاهلة ، او كانت وهما شاعريا يقرأ عنه في القصص والروايات . بدأت نذر الحرب العالمية الثانية ، وفي رحمتها كان ينمو جنين التطور والتبدل وقبل نشوبها بأعوام ثلاثة اهتز الجو السياسي في العراق على اول انقلاب سياسي يحدث في البلاد العربية ، اصاب قمة الحكم ، لكنه لم يصل الى قلب الشعب لانه كان فوقيا وصراعا شخصيا بين الحكام ، واخذ الوعي السياسي بعد ذلك ينضج في ضمير الشعب التزاما عاطفيا تجاه كل قوة مناصرة للانكليز ، دون نظرية واضحة تحدد منهجا يواكب مسيرة التاريخ ، وفي قلب البلاد العربية كانت فلسطين تلهب قضية يغذي الاستثمار جنود ماساتها الحالية ، وكان التزام المثقف السياسي يحدد بموقفه الوطني من الحركة القومية ، وكانت آنذاك نظرية مبهمه غامضة ترفع شعار التفوق العنصري ( العرب فوق الجميع ) كما عكست المفهوم الفاشي لشعار ( المانيا فوق الجميع ) و ( العراق بروسيا العرب ) الذي كان تبريرا لاكتساح الحزب الوطني الاشتراكي الالمانى المعروف ب ( النازي ) - للعالم .

وبدا صوت اليسار الماركسي خافتا ، لكنه كان يستقطب النخبة من المفكرين والكتاب والادباء ، بحيث بدأ التعاطف بين الطبقة المثقفة وادبيات هذا الفكر السياسي تتعامل تعاملات وثيقا .

ونشبت الحرب وكان الضمير العربي - والعراقي بصورة خاصة - ضد الحلفاء ومع المحور - كرد فعل طبيعي لما أحدثه النفوذ البريطاني في البلاد من نكبات وتخريب لضمائر الساسة الذين خالق منهم طبقة معزولة عن الشعب ، ارتكزت على نفوذه وبنيت قواعدها على الافطاع ، مستغلة الجهل الثقافي - وعملت على امتصاص الحركة الوطنية بشراء الدم وخلق كادر متنام من طلاب الوظائف الحكومية لمحق حركة التطلع الى الاعمال الحرة او تشجيع التصنيع فكان طبيعيا ان يعتقد العراقيون بصديق اليد التي تمددها لهم دول المحور لانقاذ البلاد وتحريرها المزعوم من النفوذ البريطاني فيما لو كسبوا هم الحرب .

ولم يكن وعي الجماهير في حينه يتيح لها ان تفكر بعقلية المحل للامور لتقف على حقيقة التكتيك السياسي للحرب الناشئة بين دول المحور والحلفاء ، فتتصدى لتعرية ما وراء تلك الدعاية ، كما لم تكن سياسة الحياد منطوقا سليما تقفه دولة صغيرة كالعراق مربوطة الى الاستعمار بالف قيد وقيد .

واندامت ثورة الجيش عام ١٩٤١ والحرب الثانية في قمة سعارها ، وكانت الثورة في مضمونها حركة تشنج وطني ومشروع وقوة زخم مكبوت كان لا بد ان ينفجر حيث بلغ الشعور المعادي للاستعمار اوج غليانه ، لكن الاستعمار البريطاني - بمعونة القوى الاخرى المعتادة للحركة - كبح جماح هذه الثورة وفرض استعمارا جديدا بشكل احتلال عسكري للبلاد عاد ليخرب ما تبقى من الضمائر ، وليشيع عن طريق عملائه القدامى ، الارهاب والتجوع والنفي والقتل والتشريد ، وتحت وطأة ظروف الحرب وغلاء الاسعار وفقدان المواد الغذائية ، نمت تحت كل هذه الضغوط معالم الفكر الماركسي كتفريغ طبيعي للنقمة على الاوضاع السائدة اولا ، وكحل حتمي نهائي للوصول الى المجتمع التحرر والسعيد . كما تحدثت ادبياته بين أيدي الجماهير بصورة اوضح .

هكذا كانت الصورة السياسية للعراق في اواخر الحرب العالمية الثانية التي ما ان وضعت اوزارها حتى بدأت الانتفاضات الوطنية وقد اكتسب الجيل الذي عاصر الحرب تجارب مريسة ، وعادت الانفجارات الدامية تم القطر الفلسطيني ، وظهرت مشاريع تسليمها للصهاينة الذين ظهروا على المسرح السياسي والعسكري قوة اهابية منظمة .

وبدا وعي الشعب الجديد بقيادة فئانه المثقفة الواعية واحزابه السرية والمليّة ، يقذف بالسخط في وجهه جلاديه وطفانه في انتفاضات ( ١٩٤٨ ) و ( ١٩٥٢ ) و ( ١٩٥٦ ) وامتدت مدرسة الشارع صفحة التضال الوطني في البلاد بدماء غزيرة .

كان جيل الخمسينات من الكتاب الشباب يعيش في بؤرة كل حدث ، فهو عين بصيرة ترقب كل تطور يقرر مصير وطنه السياسي .

الى جانب ذلك الواقع السياسي ذي الملامح الكالحة ، ماذا عن دور الجنس وغياب المرأة - الالهام - عن عالم الكاتب .؟

من خلال المسيرة انمالية للادب في القصة والشعر او الفنون التشكيلية الاخرى نبؤ المرأة وكأنها المحور الاساسي الذي يستقطب الجانب العاطفي الى جانب الالتزام ، فيبدو العطاء الفكري اكثر وضوحا واقرب الى الطبيعة البشرية ، فتزاح عنه مسحة الجذب الصحراوي والعقم وقد يكون هذا الملمح محورا لعاطف نفسي كبير ولمساحة اجتماعية محددة من صور الحدث القصصي للكاتب ، يستلهم منها حقيقة الرؤيا .

هذا المحور الانساني كان يتوقع في ذهن الكاتب منحوتة اغريقية، او ارهاصا يستشفه عن طريق محصلاته الثقافية او مشاهداته الفنية الاخرى ، فعالم المرأة يبدو كبعد رابع يستتر وراء الحجب والبراقع ، او قد يناله مبتذلا في دور البقاء على خشبات الملاهي الرخيصة ، او زوجة دون اختيار ، وفي حالة حضور المرأة - الالهام - فهي دون المستوى الفكري الذي يحلم به لذا اصبح الظلم العاطفي - لا الحس الجنسي - وغياب المرأة - المثال - لا المرأة تعريفا بيولوجيا - هو الموضوع الاكثر مباشرة في تعامل الكاتب مع عملية الابداع الفكري للكاتب ، كبديل يرفع عن كاهله قوة الضغط الكابحة لوعيه الوطني وتطلعاته الى اللقاء السياسي الذي كان يتوهج حمما تفدها السلطة في وجه المناضلين لتبديل وجه الصورة، من اعتقال الى نفي ومعسكرات تدريب فكري او استحصال براءات من الانتماء الى الاحزاب او سجون رهينة او اقامات جبرية او اسقاط جنسيات .

اصبح يديها ان يلجأ - حتى الذين لا تطولهم يد الارهاب من الكتاب - الى تخدير عواطفهم وكنس مشاعرهم الوطنية او انتماؤهم السياسية الى اغراقها في البارات ، كما بدأت شخصياتهم تنفصل عن واقع مجتمعهم رغم التصاقهم الشديد به مما ادى الى انفصام شخصياتهم هذه ، لانهم يعيشون حياة يرفضونها بكل قواهم ، فانهم ينظفون ابدا الى مجتمع آخر فراوا وسمعوا عنه يرتع انسانه في رحاب حكم يتيح الحريات للجميع ويعتبر الانسان امن كنز في الوجود .

ان مرارة الخيبة التي كانت تعقب كل انتفاضة شعبية في البلاد، كانت تسقط وراها العشرات ممن كانوا يتقدون وطنية ويلتهبون حماسا، وعلى صعيد الكتاب ظل الماخور والبار بلسم النسيان ، والمتنفس الوحيد الذي تسكب فيه الكؤوس مع نقمة الكتاب على الفئة الباغية هي البلاد ، ومن هناك ، من الملامح الاخير للكاتب وعبر المخاض العسير لمسيرة الشعب الطويلة تميزت بعض ملامح القصة القصيرة في العراق خلال فترة الخمسينات تحكي الام اباطالها في سير ذاتية هي الام ومسيرة قطاع كبير من الشعب في تيار متدفق من اللاوعي ، ضمن مونولوجات داخلية يتنفس كتابها اجواء حياتهم المسمومة تلك ، والاراحة تحت وطأة النفوذ الاستعماري والتخلف الاجتماعي ، في ظمأ محرق الى الجنس - كبديل لجفاف الحياة - .

ان اكثر اللوحات التي نجدها في قصص الخمسينات ارتكزت على هاتين القاعدتين ، الجنس والسياسة من وراء الرغف للواقع الاجتماعي ، لذا يصح ان ننظر الى اقصيص هذه الفترة وحتى منتصف الاربعينات بانها كانت اشد التصاقا بواقع الحياة ، وانها كانت تقف على ارضية عراقية صادقة ، وانها البؤرة التي تعكس اشد التجارب وضوحا لسيرة الكتاب الذاتية ، التي هي كما قلت سابقا تجارب شعبيهم بالذات ، ورغم اغراقها في السرد ، ووقوعها اسيرة

الوصف الرتيب وفلة التثيف في شكلها ، فانها لم تكن تحلم بالطوباوية بل استوحيت نبضاتها من قلب الشعب وتنفست طموحه الى عالم جديد وكان كتابها صادقين مع انفسهم ، يقفون بوضوح امام مشكلة الانسان ، يجرّدونه ويعرون نوازعه دون الارتكاز التام على اللفظة ، لان خلق المشتقات واستنطاق الكلمة لا وراها لم يكن من اهداف هذه المدرسة الواقعية ، وفي ظني انهم يجدون في ذلك انطلاقا يقف بالفصاحة عند مجال الطرفة الانشائية ، او التطبيق الضيق لمفردات اللفظة ، ان اللفظة اراوها اثرأ لجمالية القصة ، لا حدا فاصلا تقف عنده القصة عن النمو .

وقد استنارت قصة الخمسينات بالفكر الاوروبي الحديث ، فاستقت جنود شكلها من بعض مدارس القصة الاوروبية لغربة هذه الجنود عن الادب العربي، لكن مضمونها بقي معجونا بتراب هذه الارض، فهي وليدتها الشرعية .

لقد كتب الكثير عن سجن الشعب الكبير وصودرت نتاجات بعض الكتاب والقوا في غياهب السجون بل ابيد البعض من الحياة ، لكن كتابهم تسربت وطبعت خارج القطر ، وكانت للكثيرين من الكتاب فابليات التحدي والاصرار على فضح اساليب الارهاب الوحشي الذي كانت تمارسه السلطة العميلة التي كانت قائمة حينذاك ، وكانت لهم في صرخات الشعب وانتفاضاته المتوالية قوة تدفعهم على الاستمرار والتضحية ، لقد كان الشعب في ضميرهم ابدا وهو وحيم الاول .

ان كتاب القصة في اواخر الاربعينات واولائل الخمسينات كانوا يعون مسؤوليتهم وعيا واقفيا ملتزما وبتجرد موضوعي ، وصل حد الاستشهاد ، لانهم لم يسقطوا صرعى الاحتراف والابتذال .

نجد ذلك بوضوح في نماذج ( محمد روزنامي ) في قصة ( قطار الجنوب ) وقصة ( خيوط المنكبوت ) و ( بشر وارض وزمن ) فالاسام والفيثيان والشعور الحاد بالغربة ، والاحساس بالوحدة كرفض دائم لمجتمع العبودية والطبقية حيث تسحق كرامة الانسان .

وفي اقصيص ( فؤاد التكرلي ) - ( الطريق الى المدينة ) و ( القنديل المنطفئ ) و ( همس مهم ) و ( الوجه الآخر ) تقع على نماذج لفلة اخرى تسام من حياة الرثابة ، او هياكل بشرية تخضع لضغط التقاليد والتفاوت الطبقي في البيئة ، وحس فؤاد التكرلي يمتاز بالصدق الفني والوعي المتكامل ، فهو يملك اداته القصصية ويمسك بها عن جدارة .

وفي نماذج ( عبد الملك نوري ) - ( فطومة ) و ( نشيد الارض ) و ( الرجل الصغير ) تحس باللمسة الانسانية في عرضه لشخص ابطاله المعذبين ، وقصص عبد الملك تدخل رحاب الخمسينات كرائدة طليعية متكاملة الاسلوب والموضوع ورغم رثابة بعضها في السرد واغرافها في الوصف وبعد بعضها عن العمق .

وعند ( مهدي عيسى الصقر ) - في ( الطفل الكبير ) و ( مجرمون طيبون ) نثر على دقة الحس ، والوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي فهو يستكشف في واقعية وشمولية عذابات انسان ما قبل ١٤ تموز وانسحاقه .

ونجد عند ( عبد الرزاق الشيخ علي ) عكسا لقمة الادب الملتزم في ( حصاد الشوك ) ومجموعة ( عباس افندي ) حيث يصور حدة التآزم في اوضاع العراق السياسية والى الدموي الذي كان يفرق فيه الشعب، كل ذلك في فيض من الحوار الفني الذي يستقطب الاحداث وييسر عمتها امام القارئ .

وبكل تواضع اترك لغيري ان يلقي ضوءا على بعض اقصيص كاتب السطور التي تنتمي الى تلك الفترة وتنضوي تحت تلك المدرسة ، اذ يعتقد ان قصص ( الظلام المخمور ) و ( الماء المذب ) و ( عمل في المدينة ) و ( في السوق الكبيرة ) و ( الصورة ) تمثل ما يعتز به من اعمال .

اما ( ادوم صبري ) في مجموعاته ( في خضم المصائب ) و ( خبز الحكومة ) و ( ليلة مزعجة ) فكان امينا الى حد السطحية في الشكل،

كما انه لم يلتزم بضرورة الخلق الفني في اقصيصه لان نزعتة الانسانية الحادة مسحت ضرورة التنكيك الجديد لذا- أصبحت قصصه امتدادا لفجر القصة العراقية التي ظهرت في العشرينات والثلاثينات ، لكن ادمون صبري انقى شخصياته بياصرة واعية واقتطع من حياة الناس شرائع حية .

ويقف ( غائب طعمة فرمان ) بمجموعته ( مدلول آخر ) معطيا لكل الاشياء والاماكن والاشخاص طعمها الخاص ولونها المتميز وباصرة واعية في كشفه والتزامه مما يمنح اقصيصه سمة واضحة .

اما ( يحيى عبد المجيد ) الذي يكتب بتوقيع ( جيان ) فلا اعرف قاصا عرافيا له نفسه الطويل في الاستطراد والبحث عن ادق النبضات في حياة الناس والفصوص بعمق افقي وطولي بأسلوب يجعل من اقصيصه ( قصصا طويلة ) لكنها لا تصل مرحلة الملل .

والنماذج بعد هذا كثيرة ، تجدها فيما كتبته ( شاكر خصبالك ) و ( نزار سليم ) و ( نزار عباس ) و ( عبد الصمد خانقاه ) و ( يحيى النجار ) و ( حسين علي الهورماني ) و ( محمد احمد رستم ) و ( محمود الظاهر ) في مجموعته ( النافذة ) و ( صلاح حمدي ) في مجموعته ( غدا يأتي الربيع ) و ( عبد المجيد لطفي ) في مجموعاته العديدة ، و ( جاسم الجوي ) في مجموعته ( دماء خضر ) وما نشره الفنان ( يحيى جواد ) من اقصيص متناثرة و ( يوسف الصايغ ) و ( نجيب المانع ) و ( صالح سلمان ) في مجموعته ( السجن الكبير ) و ( احمد محمد الصفار ) و ( سنان سميد ) و ( شاكر جابر ) و ( محمد كامل عارف ) و ( عبد الله نيازي ) وغيرهم .

ان تطبيق جمالية الاقصوصة الجديدة ، ومفاهيم الرمزية ، وايحاء الكلمة واسهام القارئ واستغلال ذكائه في استنباط ما وراء اللفظة من معان غزيرة ليكمل بذهنه البناء الموضوعي للقصة ، او بصورة خاصة التملص من محاكاة الواقع وخلق الشخصيات التقليدي باعتبارها ادبا مستقبليا يحذف الماضي ويهدف الى موضوعية متكاملة كل هذا بدأ يدخل بناء القصة العراقية في اواخر الستينات ليمدها برفاد جديد ، وقد باشر هذا بعض كتاب الخمسينات شكلا لا موضوعا الا ان بعض جيل الستينات الذي اخذ يستوحي الشكل الجديد للقصة القريبة سقط صريع الفخ اللغوي ممسكا بالرمز هدفا لا وسيلة ، فانزلق الى حد العبثية وخلق الاجواء الدخيلة مما أبعد القصة القصيرة الجديدة عن

غايتها الحقيقية كما اوضحها ( آلان روب - كريبه ) بأنها تريد الافلات من التحجر لتتابع التطور الفني للقصة كاي شيء آخر يتطور في الحياة ، وموضوعها الاول هو الانسان ورؤياها هي اللحظة بعيدا عن الافكار المفروضة والمسبقة سلفا ، لقد حاول البعض الولوج في هذا المنحنى الجديد فخرجوا بالقصة عن الدائرة الادبية وخلقوا منها ممارسة طفوانية تبعث على الملل وامست كتابتها حذقة تدخل ضمن حقل الالفاظ والكلمات المتقاطعة .

ان التضمين غير الامين لافكار ( كريبه وناتالي ساروت وكلود سيمون ) هي محاولة لنقل تجارب لم نعيشها ، وعملية بناء القصة على اساس الرؤيا الفاضلة للقصة الجديدة في حس غير واع لتخلف البيئة الاجتماعية مجهود يحتاج الى الكثير من اعادة النظر .

اما عن امتداد قصة الخمسينات وتطورها في عقد الستينات وما يطالعنا منها في مطلع هذا العقد ، فنماذجها واضحة في قصص فهد الاسدي بمجموعته ( عدن مضاع ) وخضير عبد الامير في مجموعته ( عودة الرجل المهزوز ) وعبد الرحمن الربيعي في مجموعة ( الظل في الراس ) وعبد الستار ناصر في مجموعته ( الرغبة في وقت متأخر ) وموفق خضر في مجموعته ( الانتظار والمطر ) و ( مروح في فردوس صغير ) وموسى كريدي في مجموعة ( اصوات في المدينة ) وبعض قصص غازي العبادي لـ ( اللص ) و ( القمر لا يستحي ) ومحمد خضير في قصتيه ( الشفيخ ) و ( الارجوحة ) ومحمود جنداري في قصة ( القفص والرائحة ) وطلال عبد المجيد في مجموعته ( المرحلة الثامنة ) وقصص عديدة لاحمد خلف وجمعة اللامي وجليل القيسي ولطفية الدليمي في مجموعتها ( ممر الى احزان الرجال ) ويوسف الحيدري في مجموعته ( الرجل الذي تكرهه المدينة ) ... الخ .

لا شك ان المرحلة الحاضرة التي تتجاوزها القصة القصيرة في العراق تتميز بملامح خاصة ، وهي تدمج الفترة بطابعها المميز ، ان روح العصر ولها ان التطور السريع الذي يحيط بالعالم ويجرف انسانا العربي برياحه ، جذيرة كلها بان تكون النسخ المقلد لتتوارث جديد في القصة يكون فيه عذاب الانسان وغرته ويبحث عن نفسه من خلال تغلغل القيم وحيرة الفرد العربي ، هو الوحي والالهام الذي ينبع من الذات حيث المعاناة الحقيقية التي تكفيها عناء النطف على الملبات الجاهزة

غانم الدباغ

بغداد

## دار السلام للدراسات والبحوث

صدر حديثا عن :

### للتأليف والترجمة والنشر

هداية الباري الى ترتيب صحيح البخاري

الطلاب وانسان المستقبل

يسألونك في الدين والحياة

فدائيون في تاريخ الاسلام

العقوبة في الفقه الاسلامي

الولاية على النفس

الميراث عند الجعفرية

طبقات الفقهاء

النبي وآله

زاد المسافر

نفح الازهار في مولد المختار

النساء لهن اسنان بيضاء

سيدة في خدمتك

معارك العقاد السياسية

الرائد في الادب العربي للستين الاولى والثانية الثانوية :

الاستاذ انعام الجندي

الاستاذ عباس قاسم

تطلب هذه الكتب من دار الرائد العربي - ومن جميع المكتبات في العالم العربي

ص ب ٦٥٨٥ بيروت - لبنان تلفون ٢٤٥٧٧٨

الرائد في الجغرافية ، للسنة الثانوية الثانية

تطلب هذه الكتب من دار الرائد العربي - ومن جميع المكتبات في العالم العربي

ص ب ٦٥٨٥ بيروت - لبنان تلفون ٢٤٥٧٧٨

## مسرحة الجنس الثالث

— تتمة المنشور على الصفحة — ١٦ —

« هي » .. أجمل وأحلى وأعظم وأرق وأمتع وأروع ما في الكسوف كله ( ص ٣٦ ) . « هي » الجميلة الساحرة في عالم ساحر نتكلم فيه الأشجار وتحس .. « هي » . التي استحمت مرة في بحيرة فلم تتحمل البحيرة وانقلبت بحراً .. من يا ترى « هي » هذه ذات النداء الساحر الأسر الملح الذي يستولي على النفس والذي يجعل حتى الأشجار تتزئم ذاهلة بحسنتها وبعجراها بالحياة ؟ .. انها ليست شيئاً مقدساً الى هذا الحد ، وهذا معنى له أهميته في تفهم ما سيقبل مسن أحداث . صحيح انها محوطة بتابو من التصورات الخارفة ومن أفعال التسليل المتكررة الجوعاء .. غير ان هناك من يتمرّد عليها .. من يصرخ : « هي » .. ايه غير شوية كلام عمالين بقولوه عليها .. كلام في كلام .. لحد شافها ولا حد يعرفها » ( ص ٣٦ ) .. هكذا تصرخ شجرة التمرحنة . ولا تكفي بالصراخ فحسب بل نقرنه بالتمرّد على تابو « هي » ، بالرغبة في الرجل الذي اختارته « هي » ، بتحقيق هذه الرغبة بشيق عارم نادر قوي .. هذا التمرّد المصاغ بلغة حسية شعرية مليئة بالصور .. وبايقاع سريع لاهت متلاحق ، لا يمزق حالة القداسة التي تحيط بـ « هي » فحسب ، ولكنه يقدم لنا ايضا التمرحنة في شوقها لان تصبح البديل الكامل لـ « هي » وفي جنوحها لان تفرق آدم في رغبتها الفؤارة حتى ينسبه « هي » ونداءها الأسر القوي . وينتهي الفصل الاول من المسرحية وقد تيفننا من عجز هذا البديل عن ان يصبح الحقيقة . برغم اجترار شجرة التمرحنة المعجزة او ما يشبه المعجزة . فقد كانت التمرحنة مركبة الخطيئة الاولى في هذا العالم السحري ، واول خارجة على نظامه الذي لم يخرج عليه أنس ولا جان ولا جماد . بل اننا نعرف انها في محاولتها لان تكون البديل عن « هي » ارتكبت أكبر جريمة في هذا العالم وهي الانانية .. أكبر جرائم هذا العالم الذي تسوده الفيرية . ومن ثم فقد استحققت لذلك اقسى العقاب ( ص ٤٠ ) وهو فقدان القدرة على الحركة والكلام والشعور والنوع ، والبقاء بلا جنس . وتتجول التمرحنة بالفعل الى مجرد شجرة جافة جامدة لا حركة فيها ولا حياة . بينما يواصل آدم رحلته في الطريق الى « هي » الحقيقية . وينسد الستار .

يبدأ الفصل الثاني بمشهد قصير اعتقد ان مكانه كان آخر الفصل الاول ، ومن ثم فاني اعتبر هذا المشهد ذيلاً للفصل الاول اخطأ طريقه الى الفصل الثاني ، فافقد الفصل الاول القدرة على ان يشكل وحدة جزئية في اطار الوحدة الكلية للعمل الفني وتكامله . هذا المشهد هو وفود الشجرات مع آدم الى خشية المسرح في بداية هذا الفصل ليقلن له ان مهمته قد انتهت ، وان عليهن تركه هنا عند مدخل المدينة الفرية حتى ينتظر الاوامر اللاتي لا يعرفن شيئاً عنها . ثم يودعنّه وينصرفن .

.. اقول ان مكان هذا المشهد الطبيعي كان نهاية الفصل الاول ، ليس فقط لانه كان سيمنح الفصل الاول وحدته الجزئية التي تجعله فصل الانحلال حتى مشارف النبوة الرؤيا او العالم السحري الذي سينكشف عنه الفصل الثاني فحسب ، ولكن ايضا لان انتهاء الفصل الاول على استمرار الرحلة يقتل الكثير من التطلعات التي كان على المشاهد ان يعيش معها بين الفصلين ، لو انتهى الفصل مع نهايتها المؤذنة بانكشاف الحجب عن مدينة الحلم الفرية الفاضة . فضلاً عن انه يجزئ على شاعرية الكثير من الايماءات الخفيفة التي تموت على خشية المسرح مع النقلة السريعة من انتهاء الرحلة الاولى الى بداية الرحلة الثانية .. الرحلة مع عالم المدينة الجديدة وكنائنها . فالفصل الاول بحق هو فصل اثارة المشكلة ودفعها تحت وطأة مجموعة من الضغوط الى حافة الحلم .. ومن هنا كان لا بد ان ينتهي ونحن على حافة هذا الحلم بالضبط ، لا ونحن ما زلنا في الطريق اليه ، حتى يتيح للفصل الثاني ان يبدأ بدايته الدرامية الحققة منذ لحظة

مواجهة هذا العالم الحلم .. أو هذه البوتوييا التي ترتفع فيها ارادة الحياة الى أسى القايات . وقد يقال ان الكاتب أراد أن ينهي فصله الاول بتجحر شجرة التمرحنة وفقدانها للحركة والحس والكلام ، حتى يضع خطا تحت هذا الحدث الدرامي الهام . غير ان حدة درامية هذا الموقف وتوجهه لا تحتاج من الكاتب الى مزيد من التركيز عليه . ففيه من العنف والدرامية ما يكفي - دون عوامل مساعدة كاستبدال اسبنار - لحفره في الازهان . ومن هنا كان على الكاتب أن يعضى بفصله بعده ، حتى يجعل حدثه الدرامي واقعا طوال المسرحية تحت وطأة مجموعة من الضغوط أو الضرورات التي ندفعه باستمرار نحو مزيد من التفتح والتحرك ، وحى يهدف من تشوف العاري السى الاحداث القادمة ويهيئه لها .

يبدأ الفصل الثاني في اعتقادي ، بعد رحيل الأشجار ، بناسك الموسيقى العذبة المنطلقة من حناجر عصافير هذا العالم . وبذلك الكائن الغريب الناتج عن نزوح كلبه وخروف ، والذي يمنحنا وفوده الى ساحة المنظر العسير من المعلومات عن هذا العالم الجديد السذي يتم فيه التزاوج بين كائنات مختلفة ، والذي يسيطر عليه عالم آخر كادم .. عالم لا يطلب احداً دوماً سبب ، ولا يخرج من عنده الانسان كما دخل اليه .. « دا ما بيعزشي حد لله في الله . دا عمر ما دخله شيء وطبع نفس الشيء » ( ص ٤٨ ) . « ناكذ انك موش ممكن حاتخرج من عنده زي ما دخلت » ( ص ٤٩ ) .. هانان الاشباران المتسان بنفيان في بداية الفصل الثاني شديدتا الاهمية والدلالة على ما يحدث في هذا الفصل بمنظريه . لانهما توثقان بقموض شاعري منذ بداية الفصل الى طبيعه ما سيجري فيه ، وتبينان المشاهد للتغيرات الهامة التي ستحدث في رؤى آدم وشخصيته . فبعدهما يدلف الى المسرح الكائن الجديد « كائن سيريالي يعقب برائحة الفل ، وينقل في خطو واقعي ، بينما يشع بضوء داخلي متعاقب له نفس وقع الخطو » ( ص ٥٠ ) خلق خصيصاً ليصحب آدم الى قصر السندس حيث العالم السذي ينتظره .. خلق من سقوط شعاع من ضوء نجمة العجر على زهرة فل في لحظة غناء كروان ، فحدث تزاوج بين هذه الكائنات الثلاثة أثمر هذا الكائن العجيب الذي يعطينا مجرد فدومه لاصطحاب آدم المزيد من المعلومات عن طبيعة الحياة والعلاقات في هذا العالم ، حيث نعرف ان فيه مدارس للحضارة تمنح انسانها المعارف بمجرد سماعه لمجموعة من السيمفونيات . ونعرف ان هذا العالم الجديد الغريب ليس فقط موجوداً فوق كرتنا الارضية ولكنه نابع منها . وانه عالم من صنع الانسان . اذ يجب الكائن السيريالي الجديد على سؤال آدم : اليس عندكم بشر ؟ .. بان كل ما يراه امامه هنا من صنع البشر ( ص ٥٨ ) . ونعرف ايضا ان آدم قادم الى هذا العالم في اعظم مهمة عهد بها الى انسان .

وبعد كل هذه المعلومات الضرورية لتقديم الحدث والمساهمة في دفعه الى الامام تبدأ الطبيعة الجوهرية لهذا العالم الجديد في الكشف بعد ان مهد الفنان لها بكل هذه المعلومات والاحداث . الطبيعة التي تجعل هذا العالم منافصاً لعالم الواقع دون ان يكون مفارصاً له . حيث تتحول فيه الارادة الى فعل والرغبة السى واقع . فيطير آدم عندما يرغب في الطيران . ويعبر مع الكائن الجديد المدينة . ويعرف معه انها مدينة للجنس الارقي من البشر ، للجنس الاكثر انسانية ، الجنس الذي تتحول كل رغباته الى وقائع ، الجنس الاكثر قدرة على التوافق والتعاطف والتواؤم والحب ، الجنس الذي يعبد كل كائن فيه الآخرين . أو بمعنى آخر ، الجنس الذي يتشوف جنسنا البشري لان يكونه .. لان يعبر واقعه المليء بالشر والحرب والتعاسة ويكونه . ويرحب هذا الجنس الارقي بمقدم آدم ويفني له « بالرفعة بالضحكة ، باللهفة ، حيوا آدمنا ، حيوا الفارس . اليوم تجسد ، اللحظة جاء ، بالامل الواسع جاء ، بالحب الدائم جاء ، بالعالم رحباً جاء . في علاها تسعد « هي » ، وفي سماها تتقبل ، من كل قلب نفسة ، من كل موجود ايمان ، « هي » التي كانت ، « هي » من تنوم » ( ص ٦٠ ) يفني له هذه الاغنية التي تبدو فيها « هي » مصاغة من صبوات البشر . من كل حين موجوداته الى الالفه وتوفهم الى الحب . بينما يتبدي



آدم فارسا للامل وللحب وللانسان . ومع الاغنية يعود ذكر « هي » الى الحوار ، وكأنها اللحن الذي يتردد في القرار كل فترة لينتظم الاحداث في تضاعفه . ولكنه لا يتردد كل مرة بنفس الايقاع او بنفس الدرجة من الفموض والثراء . ففي كل مرة يفد الى واجهة الاحداث بعدما يكون قد ازداد غنى عن المرة السابقة واكتسب قدرا اوفر من الدلالات والظلال . وبالعودة الى « هي » ، وبالتساؤل من جديد عن كنهها ، ينتهي النظر الاول .

ومع النظر الثاني من هذا الفصل الثاني نلتقي بالعالم قدامنا صوت موسيقى شديدة العذوبة ، اشترك في عزفها كل كائن حسي او غير حي في هذا العالم الجديد ترحيبا بآدم . فنحس كثرة المبالغة في الترحيب به وكأنها الارهاص الخافت بكل ما ستشفي به الاحداث عن كذب . او كأنها التعبير الشعري عن الجملة النثرية التي يؤكد فيها العالم ( ص ٦٤ ) ان أهمية آدم كبيرة وعظيمة الى اقصى حد وما حلم بلوغها بشر من قبل . وعندما يبلغ التصاعد في هذا اللحن ذروته يعارضه الفنان بنغمة « كونترا بنية » تؤكد ولا تنفيه . نغمة تشكك - على لسان آدم - في حقيقة ما يدور . لا تدري ان كان واقعا ام حلما . لا تتيقن من حقيقته الا بعدما تمزجه بالالم . فيندحر التشكك قبل ان ندلف الى فرائس هذا العالم الساحر حيث المعجزة العلمية الكبرى . معجزة تحول كل الرغبات البشرية الى افعال . وكل الاحلام الانسانية الى حقائق ، وكل الصبوات الادمية الى وقائع . المعجزة التي يتوق عالمنا الى بلوغها هي واقع هذا العالم الجديد وحقيقته . ومن معايشة هذا الواقع المعجزة تبدأ تساؤلات آدم واسترأبائه الواهنة . ترى هناك عالم ارقى من عالمنا نحن ؟ .. فتجئ اجابة العالم بنعم . وهذه بالفعل هي الحقيقة على أي مستوى من مستويات المعنى . فوجود هذا العالم الراقي هو زاد عالمنا في مسيرته نحو الاستمرار . هو الحلم الذي يمكنه من تحمل حياته القاسية المليئة بالشر والحرب والنعاسة . هو الذي يمنح مجالدة الانسان في عالمنا المعني حيث يصبو الى تجاوز واقعه وبلوغ الحلم . غير ان هذا العالم الارقي ليس عالما كاملا ولكنه عالم ناقص ، لانه ليس عالما حقيقيا بعد . فعدم تحققه قربن نقصه . ومن ثم فانه يعتبر مجرد خطوة نحو العالم الارقي الحقيقي . تماما كما يكون الحلم خطوة نحو الحقيقة . ومن هنا يؤكد العالم لآدم ان عاله الجديد هذا في ميسس الحاجة الى آدم ، باعتباره ممثلا لعالمنا الراهن ، لارهف ما في عالمنا الراهن من تشوف للمستقبل وللحياة . حتى ينبج التزاوج بينه وبين « هي » - روح هذا العالم الجديد - الجنس الثالث الذي نحلم به .. جنس لا هو شر كامل حتى يستشري ، ولا هو خير مطلق حتى ينقرض .

فهذا العالم الجديد المصاغ مسن مادة الحلم مهدد بطبيعته بالانقراض . فتعاقب الاحلام يقضي الى اضمحلالها . وهذا بالفعل ما يغبرنا به العالم عن عاله . عن عالم للخير المطلق الذي كاد ان ينقرض ، لا من هذا العالم النموذجي ، ولكن من عالمنا نحن ، فعالمنا ينطوي في الواقع على المالمين برغم التعارض الظاهر بينهما .. انه يقول : جيل ورا جيل كانوا يبيعوا كثير منهم لينا ، يتقمصوا شخصيات من جنسنا ، كل الرسل والشعراء والمصلحين ، كل الفن والموسيقى ، كل الحاجات التي لولها كانت حياتنا بقت صحراء قاحلة من العقد ، كان مصدرها هم . وكان اصحابها يبلقوا نفس مصير الغير في مجتمع لا بقاء فيه الا للشرير الاقوى » ( ص ٧٢ ) . ورغم كل تلك الرسالات ظل عالمنا على ما هو عليه من فظافة وقتامة يحس - على لسان آدم - ازاء هذا الواقع الساحر الجميل بان « بين الحقيقة والخيال انسجام كامل ، ولو ما كانتشي الحقيقة كده ، فالاحسن انها تكون كده » ( ص ٧٤ ) . وهذا الاحساس الذي يتمزق فيه الحاجز الفاصل بين الحقيقة والخيال ، ويتبلور انسجامهما كتحية مفتاة ، هو الارهاص الحقيقي بتصدع عالم الحلم .. بالارتداد الوشيك الى عالم الواقع . وان اختفى هذا الارهاص الى حد كبير بين ثنايا الحنين العارم الى ان تكون الحقيقة على هذا القدر من العذوبة والخيال .

الى ان تتحقق في عالمنا تلك الوحدة الاسرة بين الرغبة والفعل . وتختفي منه الفجوة الرهيبة بين الحلم والواقع .

وبعد تبلور هذا التوق في وجدان آدم ووعيه يسلمه المسالم الامانة . يترك كل شيء بين يديه ويمضي .. عالم جديد كامل بيسن يديه ورهن ارادته . عليه ان يتزاوج مع روحه المصفاة « هي » لينجب منها الجنس الجديد المرتقب .. ولكن أين « هي » ؟ .. هذا هو دور آدم وقدره ورسالته . وتلك هي الامانة التي تلمعت من هولها الجبال وحملها الانسان . وينتهي الفصل الثاني من المسرحية بتسليم الامانة وموت العالم . ويعتبر هذا العالم امتدادا لشخصية آدم ونقيضا لها في نفس الوقت . فقد كان هو الآخر قاتلا . وهو بالفعل قاتل لعالم البلاء والاستنامة الى الواقع . قتل هذا الواقع الفظ بالدرس المستمر لعشرين عاما . بالجممية التي كونها من اجل تحضير الانسان . والتي استطاعت بالحب ، وبالتخلص من كل الاحقاد والادران ، وبالسعى الدائب بحثا عن الجنس الانساني الارقي ان تكون قطبا هائلا للحب جذب آخر افراد الجنس المرتجى .. جذب « هي » ( ص ٧١ ) .. وحينما يضع هذا العالم مصير « هي » وعالمها بين يدي آدم يموت .. ويموت معه مستوى بأكمله من مستويات الحقيقة أو الاسطورة لترتد من جديد الى معمل الدكتور آدم .

ويبدأ الفصل الثالث بعد عودة آدم من هذه الرحلة الخصبة مع حلمه الخاص ، مع اليوتوبيا التي تذكرنا بالجمهورية التي حلم بها الصول فرحات في مسرحية يوسف ادرس الثانية « جمهورية فرحات » .. الجمهورية القائمة على فكري الامانة والعدالة . ولكن يوتوبيا آدم أكثر شمولا من جمهورية فرحات المحدودة البسيطة ، لانها أكثر طموحا واشد تجريدا من تلك الجمهورية الاجتماعية التي حلم بها فرحات . فهي يوتوبيا شديدة الرحابة تنهض على ثلاث الحب - الارادة - الحياة . تنطلق من المناخ الواقعي البحث ثم تغامر برحلتها تلك مع الحلم البشري الطموح ، ثم تعود الى الواقع من جديد ، انها رحلة من اجل هذا الواقع قبل أي شيء ، بل هي جزء منه بصورة من الصور .

ويبدأ الفصل الثالث بعد اوبة آدم من هذه اليوتوبيا الطموحة بعدة ايام ، تكون «ناره» قد اکتوت فيها فلقا على آدم السامان اللامبالي بعد أن باءت محاولاتها المتكررة لخرجه من هذه الحسالة بالفشل . وقر في اعماقها ان آدم الذي خرج من هذا المعمل لم يعد ، وان الذي عاد شخص مختلف .. وهذا بالفعل ما يوافق عليه آدم « انا ممالي ان اللي رجع واحد ثاني . بس مش واحد ضاع ، انما واحد يمكن لأول مرة لقي نفسه » ( ص ٨٤ ) . فالرحلة التي عشناها مع آدم هي بالدرجة الاولى رحلة بحث عن النفس ، عن الهدف والفاية . استشر في المستقبل لكنه لم يبع نفسه للشيطان كفاوست . بل على العكس ، اشتراها بمعرفته لهدف حياته ورسالته . وما هو قد عرف هدفه وغايته ، ولكنه لم يعرف بعد الطريق الصحيح الى هذا الهدف وتلك الفاية .

هنا نبدأ في التعرف على مجموعة من التفاصيل المتأخرة عن طبيعة البحث العلمي الذي يشغل آدم . والذي يستهدف اثبات ان العمر ارادة ، وان الانسان يموت عندما تذوي في داخله ارادة الحياة وتشيخ ، وتتصير عليها ارادة الموت الكامنة في اغوار اغواره . ونعرف أيضا ان آدم قد وصل بالفعل الى منتصف الطريق واكتشف انزيم ارادة الموت . وان عليه ان يكمل بحثه ويكشف اللثام عن الانزيم المضاد ، وانزيم ارادة الحياة . ونحس بعد ان نعرف هذا ان اختيار عشماوي لصحبته الى حلمه كان اختيارا موهوبا وناضجا . لانه ارهص لنا بطبيعة هذا البحث ووضع ايدينا على واقعه قبل ان نعرف تفاصيله . وان اكتشافه لانزيم ارادة الموت وفشله التكرار في الوصول الى الانزيم المضاد هو الذي جعل حادي الموت البشع ورسوله يفتح له الباب المفضي الى الحلم الى اليوتوبيا المرتجاة ، اليوتوبيا التي يريد ببحثه



## الاحداث في هذه المسرحية .

واهم ما يلت نظر الناقد في الفصل الثالث بمشاهده الثلاثة التي تدور في ثلاثة اماكن مختلفة وتعالج بثلاثة مستويات متباينة من التناول الدرامي ، ليس هو تكرار تيممة التمرحنة على المستوى الواقعي ببراعة شملت حتى التركيبة اللغوية للحوار ، ولا هو ذلك الانتقال البارع بين الاماكن الثلاثة ومستويات العلاج الدرامي المتعددة والتي تشير الى تمزق الموقف والشخصية بين مستويات متباينة من الوعي بطبيعة التجربة الشاملة التي تخوضها ، ولا هي تلك القدرة البارعة على تجسيد الموقف الدرامي فوق الورق وكان الكاتب يكتب مسرحيته مخرجة في القالب الذي يجسد اهراف ما فيها امام عينسي القارئ - المشاهد او القارئ - المشارك .. من خلال شروحه المسهبة لطبيعة المشهد ولتوعية الاداء ( راجع ص ٩٤ ، ١٠٦ ) .. اقول ليس هذا هو ما يلت نظر الناقد برغم اهميته ونضجه ، ولكنه موقف «ناره» الموقف للعديد من التطلعات التي ستتكشف عنها الاحداث في الفصل الرابع .. ففي الحديث الذي يدور بين آدم وناره قبل مقدم هيلدا حول اللغز الذي رصد آدم نفسه لحل طلاسمه ، تقول ناره عن هيلدا : « دا يمكن يكون فيها حل اللغز يا دكتور آدم » ( ص ٩١ ) ، برغم انها لا تعرف ان اللغز متجسد في كيان انثوي بالدرجة الاولى . وعندما تعود بعد مقابلتها لهيلدا تتحدث عنها باعتبارها معجزة هابطة من السماء ، وباعتبارها مصدرا من « مصادر الطاقة .. دي منجم حب .. نفسها حب ، عرفها حب ، كلمها همسات حب » ( ص ٩٣ ) .. تتحدث عنها بمجازات واضحة عن « هي » .. بصفات هي صفات « هي » قبل اي كائن آخر .. تتحدث عنها بتوتر ووجد غريبيين يدفعان آدم الى ان يقول لها : « انا اللي عاجيني في الموضوع ده كله ، هو حماسك الزايد له ، دا انت جسمك كله بيرجف ، وكانك انت اللي مقبلة على مفامرة حب » ( ص ٩٣ ) ، ليثير في داخلنا مجموعة من التطلعات حول العلاقة الغريبة الفاضة بين « ناره » وهيلدا .. حول معرفة « ناره » البهمة بطبيعة اللغز .. حول مشاركتها الحماسية في انجاح علاقة آدم بهيلدا او بالاحرى في احباطها .. حول دورها هي « ناره » تلك التي تثير حولها موجة جارفة من الحب ، فقد كتب عشرة من زملائها فيها قصائد الحب وهي لما تزل طالبة بالكلية .. وغير ذلك من التساؤلات التي تهدهنا لما يبدو انه انقلاب او مفاجاة في الفصل الرابع .. فصل العودة الكاملة الى الواقع او فصل الارتداد الى التجربة التي تكرر فيها الفشل ، الى نقطة البداية التي انطلقنا منها في رحلتنا الشخصية مع هذا الواقع الضد ، ثم عدنا منه لنعيش على التخوم الفاصلة بين الواقعيين في الفصل الثالث .

بالوصول الى استحالة العلاقة بين آدم وهيلدا ينتهي الفصل الثالث من المسرحية وينتهي معه مستوى باكملة من مستويات تناول الحقيقة في هذه المسرحية ، ومع بداية الفصل الرابع نبرح «العتبة» الاخرى التي تريثنا عندها طوال الفصل الثالث .. العتبة الفاصلة بين الواقع والواقع المضاد برغم انه يبدو للوهلة الاولى اننا بارحناها منذ بداية الفصل الثالث . غير ان هذا الفصل في الحقيقة كان يدور فوق هذه العتبة غير المنظورة ، لانها « عتبة » موقفية لا « عتبة » مكانية ، فكل شيء في المسرحية يتحور ويتبدل كما تحورت التمرحنة واصبحت هيلدا . واذا كانت (العتبة) مكانا هي المبر الذي انتقل آدم عبره الى الواقع الضد فان « العتبة » الموقف هي مجازة الى الارتداد الكامل للواقع من جديد . ولذلك يبدأ الفصل الرابع بالعودة الكاملة الى العمل ، لا الى العمل باعتباره مكانا للاحداث ، فنحن لم نبرحه طوال المسرحية بمعنى من المعاني . ولكن باعتباره ساحة للتجربة العملية التي انطلق آدم منها في رحلته الطويلة تلك .. تجربة البحث عن انزيم ارادة الحياة .. نعود اليه بعد فشل آدم في لقاء « هي » في الواقع والحلم معا .. وبعد اطلالة الياس الموشكة على التهام كل شيء . نعود اليه لنشهد آدم مع تجربته السابعة والسبعين.

هذا ان يشهدنا من آفاق الحلم الى ارض الواقع . لكننا نشهد آدم بعد اوبته من هذه اليوتوبيا وقد فقد الرغبة في اكمال بحثه وشغل بالبحث عن « هي » حتى ينجز الرسالة التي اودعها العالم بين يديه . واستغرقه هذا البحث الى حد ان شله عن البحث وحوله الى مجرد كائن راغب منتظر . عاجز عن اجترار اي مبادرة او حتى الاستمتاع بحياته اليومية المألوفة . فقد استغرقته الرغبة في « هي » استغراقا كاملا وغيرته .. يقول : « انا فعلا اتغيرت زي ما بتقولي ، انا اصبحت كائن عايز ، كائن راغب ، كائن كل نبضة فيه مش بتنبضله ، بتنبض رغبة ، بارادتي وبخارج ارادتي ، بوعي وبلا وعي ، بطاقة فوق طاقة البشر عايز » ( ص ٨٩ ) . بعد هذه الصرخات تسدرك « ناره » انه لم يضع ، فيركان الرغبة الذي يستعر في داخله ، يؤكد لها انه لم يضع ، ولكنه فقط اخطا الطريق .

وعلى درب تأكيد هذا الخطأ تمضي احداث الفصل الثالث - فصل العودة غير الكاملة الى ارض الواقع - عندما تقبل هيلدا اكبرج بجمالها الساحر ورغبتها العارمة .. باندفاعها الجارف وحبها المجنون لآدم بلفتها الجسدية المليئة بالصور والتي تردنا من جديد الى نفس اللغة التي كانت تنكلمها شجرة التمرحنة .. فهيلدا بديل آخر عن « هي » في مستوى الواقع كما كانت التمرحنة بديلا عنها في مستوى الحلم او اليوتوبيا - وقد ان الاوان لان اؤكد انني استعمل هنا كلمة الحلم او اليوتوبيا بصورة مجازية ، لان ماشاهدناه فسي الفصلين الاول والثاني ينتمي الى الحلم والى اليوتوبيا بنفس القدر الذي ينتمي به الى الواقع . انه الصورة التي تتجسد في لحظة هامة من لحظات التجربة العملية للعالم عندما يحالف خطوات التجربة الفلاح . وهو في نفس الوقت حلم آدم المريض الذي يجري كل تجاربه بغيصة الوصول اليه .. او هو باختصار نوع آخر من الواقع أحب ان ادعوه بالواقع المضاد .. وهو واقع أكثر حقيقية وانسانية من الواقع الحقيقي المعاش . فاذا كان العالم الذي نعرفه ، او بالاحرى الذي نعقله ونريده هو عالم المنطق والعدالة والخير والفعل الانساني والحربة . فان ثمة عالما آخر ملحقا به ، هو عالم اللامعقول والظلم والشر والموت والاستبداد .. عالم يهض بداءة على مجموعة من الاستثناءات الصغيرة . نسم ما يلبث ان يحكم القوانين المنظمة لهذه الاستثناءات ويشيد منها بناء أكثر رسوخا واحكاما من العالم الذي نعقله . من هنا يتعد العالم الطبيعي عن الواجهة . تنحية الاستثناءات التي اصبحت قواعد . وتظل تطارده حتى لا يتجسد في اكتشافه المبر الا في الحلم وحده . ومن هذين العالمين المتعارضين : عالم الحب المسيطر وعالم الكمال المهدر .. تتكون الصورة الكاملة والحقة لعالمنا بازدواجيته المعقدة وتوازناته الخطيرة .. التوازن بين الخير والشر .. بين الحرب والسلم .. بين الظلم والعدالة .. ومن خلال اللعبة المعقدة لتبادل المراكز بين هذه الجزئيات المتعارضة المتصالحة معا .. يصوغ لنا الفنان عمله الفني ورواه .. شهادته ونبوءته .. ولا تكتمل تفاصيل هذه الشهادة النبوءة الا بالعالمين .. بما ادعوه الواقع والواقع المضاد معا .. اقول ان هيلدا بديل عن « هي » في عالم الواقع كما كانت التمرحنة بديلا عنها في عالم الواقع المضاد . بديل لا يستطيع ان يكون الحقيقة برغم اتساحه ببعض سماتها . فهيلدا هي الاخرى تتحدث عن موعد في العتبة يجعل آدم يعتقد انها « هي » صاحبة الصوت العميق المنادي « عندك ميعاد في العتبة » لكنها لا تستطيع ان تتجاوز هذا الحديث الى أي سمة أخرى من سمات « هي » الحقيقية . ومن ثم فانها ما تلبث ان تتخبط عندما يحدثها آدم عن حلمه الكبير ، عن رسالته ، عن مصير البشرية المعلق بين يديهما معا . ولها حق .. فمصير البشرية ليس قدرها ولكنه قدر آدم وحده وخلصته ولعنته . وتحاول « ناره » ان تراب صدع هذه العلاقة المتهاوية او الموشكة على الانهيار ولكنها تفشل ، لان هذه العلاقة محكوم عليها بالفشل حسب قوانين الحتمية التي تحكم البناء الفني والفكري والتي تتحرك وفقا لها

نشهد هذه التجربة بالذات - والفن اختيار - لأنها آخر طلقة فسي حوزته ، أو آخر أمل له في الوصول الى انزيم ارادة الحياة . ومن ثم فانه يجربها - بعد ان يعلق عليها كل هذه الاهمية ويشد انتباهنا اليها - على المفردة الضابطة من مفردات تجربته . على الارب رقم ٩٥ الذي تقاس اليه بقية مفردات التجربة .. مومنا بذلك الى النهاية الوشيكة للتجربة من جهة ، ومعطيا هذه المحاولة في تجربته الاهمية الجديرة بها باعتبارها المقدمة لانفجار « ناره » الفريب .. فهذا الانفجار ليس وليد موت التجربة ككل مع فشل آخر محاولاتها ، ولا هو وليد حبها لهذا الارب وارتباطها الوثيق به كما عللت هي .. ولكنه مع هذا كله ذروة كل الاحداث التي جرت امامنا حتى الان .. ذروة صبرها الطويل على آدم وهدمتها الحانية له عله يعرف الطريق .. ذروة محاولات آدم لا في التعرف على طبيعة موقفه فحسب ، ولكن ايضا في العثور على ذاته الضائعة ، والاهتداء الى الطريق الذي يراب الصدع بين العالمين .

«فاره» تنفجر غضبا وباسا حينما يبلغ بها المطاف طريقا مغلقا معه .. وحينما يكرس آدم فشله المتكرر بهذا الفشل الجديد الذي ضاعت معه كما يقول « آخر طلقة » ، آخر استفادة حشدت فيها آخر ما املكه من ذكاء وقدره » ( ص ١٢٢ ) .. هنا تواجه آدم بحقيقته المرة ، بكل خيبة املاها فيه تواجهه ، يبينها بانه ليس كبيرا الى الحد الذي يمكنه منه مواجهة الحقائق الكبيرة التي عرض نفسه لها . وليس قادرا على الحب النادر الذي تتخلق في بوتقته الارادة النادرة . وبانه مجرد انسان صغير متكرر في ثياب الكبار . تعلن له بصورة سافرة ضيقها وسخطها « انا قرفانة منك ، ومن كل اللي زيك ، قرفانة من الناس اللي اكثر من الناموس اللي الحياة عندهم هي انهم يعيشوا وبس ، من فهم ازاى ، انما المهم انهم يفضلوا موجودين . يتلذذوا على قفاهم مش مهم . يعيشوا زي الدود ما يجراش حاجة .. ييجوا للعالم بالمالين ويقضوا العمر على قد ما يقضوه ويسببوا وكانهم ما كانوا ، لا : تغير حاجة فيهم ولا غيروا في الدنيا حاجة . اذا كنتم انتم الاحياء ، فالوقت انظف واشرف وانبل ودليل حياة انصع . وقدامك اهوه ، انا المرة دي اللي حاقوم بتجربة اثبت لك فيها ان الانسان الحقيقي لا يمكن يحتمل حياة زي حياتكم يا نعيمش حقيقى بنى آدميين ، يا نعيمها بادينا ونهوت . الحياة ما انخلقتش ابدا لبنى آدميين يعيشوها فيران .. يا سيدي الفار الصغير المتشبه بجانحه الصغيرة .. بص » ( ص ١٢٥ ) .. هكذا تدفعها خيبة املاها فيه ، وفي الحياة باكملها الى الانتحار .. الى حقن نفسها بانزيم ارادة الموت .. الى مطالبته بان يبلغ ذروة الياس من هذه الحياة الذليلة الجبانة حتى يستطيع ان يتجاوزها وان يضطلع بمسئولية تجاهها .. ان يقوم بفعل واضح يغير به وجه هذه الحياة ويؤكد من خلاله جدارته بها .. هذا التغيير الذي لن ينفجر الا من لحظة ياس حقيقة تعصف بكل ذبالات الامل الواهنة والكاذبة معا .. والحقيقة ان آدم كان بالفعل قد بلغ ذروة الياس تلك حينما اجري التجربة على المفردة الضابطة في تجربته . ولكنه لم يكن قد استطاع ان يتعرف بحق على هذه اللحظة في وجدانه الا بعد انتحار ناره وبعد مكاشفتها اياه بكل هذه الحقائق دفعة واحدة .. بعد تمزيقها الاقنعة عن وجه الامال الزائفة والحقائق المتسرلة باردية خادعة .

غير ان اهم الحقائق التي لم تكشفها بها الا عقب الانتحار هي انها (هي) التي كان يبحث عنها طوال الوقت دون ان يجدها . وحينما يتيقن من ان « ناره » هي ( هي ) تنبثق في داخله طاقة هائلة على دفع الهزيمة . على قهر الموت الزاحف مع المصل فوق جسد ناره يحاول ان يخمد في اعماقها اوار الحياة وان يطفى جذوتها . تنبثق هذه الطاقة من رعيه الهائل امام الموت . ومن حبه الجارف لحي . ومن رغبته في ان يعيد لنفسه التوازن وان يراب الصدع الخفيف بين الجسم والواقع .. ومن توفقه الهائل لان يحقق فوق الارض مملكة الاحلام ... ومن كراهيته لسخف هذا الواقع وفظاظته ... من كل هذه الاشياء

تنبثق في داخله ارادة اعنى من جبروت الموت فيهندي الى حل اللغز . الى الجرعة المتناهية الصغر من ارادة الموت الفادرة على ان تستشير في اعماقنا من جديد ارادة الحياة . فالحياة هي الموت كما يقول كلود برنار . ويحقق بها ناره ، وترند فيها نبضات الحياة وتوهج جذوتها . وتعود ناره الى الحياة ، وتسأله هل اكتشف المصل لانه كن يريد انقاذ (هي) . فيؤكد لها انه كان يريد انقاذ ناره فحسب .. نارة التي اكتشف لحظة فقدانها انه يهواها . والتي جعله رعيه عليها يكشف في لحظات وبمجهود خارق معجز ، ما عجز عن اكتشافه عبر عشرات التجارب الصماء .. وهو بالفعل قام بكل ذلك من اجل نارة ، ليس لان نارة هي ( هي ) فحسب ولكن لان (هي) هي نارة .. وابست هذه مجرد حذقة مني او تلاعب بالالفاظ ولكنها تأكيد على اولية عنصر الواقعة في (هي) واسبقيته على غيره من العناصر التي صيغت منها صورتها . فهي ليست شيئا طوباويا ولكنها حلم واقعي . ومن ثم فان آدم يجترح المعجزة من اجل نارة الواقع ومن اجل ( هي ) الحلم بعد ذلك . ومن اجل نارة - هي وفي لحظة امتزاجهما معا ونوحدهما ، في لحظة انصهار الواقع مع الحلم او لقاء الواقع بالواقع المضاد في نقطة فاصلة يصل آدم الى ما عجز عن الوصول اليه طوال بوهمه بافتراقهما وحتى بتعارضهما .. يحقق ما فشل في تحقيقه خلال عشرات التجارب الصماء . فالعلم ليس مجرد تجربة صماء ولكنه شهوة عارمة للحياة والمعرفة وللحب . والعالم العظيم او الانسان العظيم هو اولا وقبل كل شيء عاشق عظيم للحياة . وقد استطاع آدم في لحظة العناق الدائمة بين الواقع والحلم ان يؤكد انه عاشق عظيم لهما معا . وانه جدير بنارة الواقع والحلم وبالمهمة الملقاة على عاتقهما معا .. مهمة خلق الجنس الثالث الجديد . وهي مهمة واقعية قبل ان تكون اسطورية . لان الصياغة الفنية للمسرحية قبل موقفها الفكري تؤكد لنا ان المعجزة التي يبحث عنها آدم معجزة بشرية لا معجزة ميتافيزيقية او طوباوية . وانها كاملة بالدرجة الاولى داخل الانسان ، لكنها تفتقد الى كلمة السر الصحيحة حتى تنكشف عنها الاظنية وتزاح الاحجار .. وكلمة السر هنا هي الحب النادر الكبير .. لياس الثوري الذي يربص بالامل على حافته الاخرى .. وهي قبل هذا وبعده سيطرة ارادة الانسان على وجه الحياة حتى تصبح بحق حياة انسانية بكل ما نعمله الكلمة من معان وظلال .

الى هنا وتسدل الستار على احداث المسرحية . تنسد في لحظة بداية لا في لحظة نهاية .. لحظة بداية السير على الدرب المغضى الى اليوتوبيا والى الحياة - الفعل .. الحياة - المبادرة . ومن هنا كان تأكيدى على عدم الفصل بين مستويات المعالجة في المسرحية بحيث لا يجب علينا ان نضع خطأ صارما نقول عنده هنا ينتهي مستوى الواقع وهنا يبدأ الحلم او تتشكل اليوتوبيا او تتبلور صورة الواقع المضاد . لانني اعتقد ان هذه ليست سوى مستويات متعددة لمعالجة المعنى وان هذه الاحداث الاسطورية بطابعها الغنائزي تنطلق من اساس واقعية محضة ونهني فكريتها انشاء مقامرتها مع بقية مستويات المعالجة . لا اريد هذا الفصل لانه ليس جزءا من منهجي ولا من تصوري للعمل . فنهاية المسرحية التي تحدث على المستوى الواقعي ، هي في الحقيقة بداية لعودة من نوع جديد الى المستوى الذي ادعوه باليوتوبيا او الواقع المضاد . فالمسرحية تنتهي في لحظة بداية هذه اليوتوبيا التحقق . ومن ثم فان هذه النهاية الواقعية تردنا من جديد الى اليوتوبيا او الواقع المضاد .. لتؤكد لنا ليس امتزاج المستويين الذين جرت فيهما المعالجة فحسب . ولكن ايضا اختلاف هذه العودة الجديدة الى اليوتوبيا عن رحلتنا الاولى معها ، لانها تتم بعد التسليح ضد كل ما يهدد هذه اليوتوبيا بالدمار . وبعد تلافي النقص الذي كاد يشق عالم الحلم الجميل ويقضي عليه . عودة ارسخ واجدى لانها تنطلق من لحظة البداية الحققة المسلحة بالارادة والحب والتوق العارم الى العالم الجديد .. عودة آدم برفقة حوانه الاصيلة العطاء .

فهذه المسرحية رحلة من الواقع الى الفنتازيا ثم عودة السى الواقع بعد ان تكون الفنتازيا قد ارهفت احساسنا به وعمقت وعينا بقضاياها . ثم ارتداد من جديد الى رحابة الفنتازيا وروعة تمثلها لصبوات انساننا المشوق للتحقق . ولممارسة ارادته الحبسية المشلولة لفعاليتها ، وسيطرة هذه الارادة الحبسية على مقدرات الحياة . فلعبة تبادل المراكز التي جرت مع نهاية الاستهلاك تتم من جديد ولكن بصورة عكسية . يعود معها آدم مسيطرا على زمام تجربته واحلامه معا . او بمعنى اكثر شمولاً لا نرتد له انسانيته وفعاليتها . فتصبح المسرحية بحق اسطورة عصرية جميلة بكل ما تعنيه كلمة الاسطورة من طموح ومعنى . فكل تحديات العالم الاسطوري الفلسفية والدرامية متحققة فيها بوجه من الوجوه . . يقول كاسير في تحديده للامسح الميثولوجيا الانسانية « ان عالم الاسطورة عالم درامي ، عالم اعمال وقدرات وقوى متصارعة ، والاسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى في كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة . والادراك الاسطوري مفهم دائما بهذه الخصائص العاطفية . فكل ما يرى او يحس محاط بجو خاص . جو من الفرح او الحزن او العذاب او الهياج او الاستبشار والغم . وفي عالم الاسطورة لا نستطيع ان نتحدث عن الاشياء باعتبارها مادة ميتة او هامة . فكل شيء هناك خير او شرير . صديق او عدو . مألوف او غريب . جذاب معجب او منفر متوعد » (١) يساهم في صياغة معادل حسي حي لصبوات الانسان والامه ومشاعره .

وهذا بالفعل ما تحقق في المسرحية . فصياغتها الفنية لا ترد الى الخيال قيمته المسفوحة باسم الواقعية المفقرة عليها . ولكنها تقدم لنا معادلا اسطوريا للمعضلة الانسانية كما تتبدى في مجتمعاتنا الراهن . معادل يردنا بصور متعددة الى اقصيص يوسف ادرس الاخيرة الكبيرة ( العملية الكبرى ) و ( الخدمة ) و ( الرحلة ) و ( سنوبزم ) و ( هي ) ويشدنا الى الكثير من الحلول المطروحة في هذه القصص . ويضرب في نفس الوقت على مجموعة من الاوتار الحساسة لام القضايا التي يعاني منها مجتمعنا . وقد فعلت المسرحية ذلك ببراعة وشأافية ، لكنها تعثرت في بعض النقاط حينما وضعت عينا على الواقع - الجارجى واخرى على ضرورات العمل الفني . فكل عمل فني له شخصيته المستقلة واسلوبه الفريد في الابداء الى الواقع الخارجى . لكن الكاتب اخضع مسرحيته في بعض الاماكن لقوانين الاحالة الشائنة في الفترة الاخيرة . واقصد بقوانين الاحالة الشائنة الطريقة التي تلجا اليها اكبر الاعمال الفنية في الآونة الاخيرة فسي الإشارة الى الواقع الخارجى بأسلوب يعتمد على المجازات المحدودة القيمة . وقد تعثر يوسف ادرس في هذا الاسلوب في بعض اجزاء منولوج نارة الطويل في نهاية المسرحية . ومن ثم بدأ هذا المنولوج قلقا في بعض امكانه مفتقدا الرهافة والشاعرية التي تتخلل نسج المسرحية ، متعارضا مع بنائها في بعض امكانه ، لميله النسبي للتعميم . ولارتفاع نبره ، ولاعتماده على مجموعة من قواعد الاحالة الشائنة التي لا تسجيم مع قواعد الاحالة الشاعرية التي تنهض عليها صلة المسرحية بالواقع الذي صدرت عنه . هذا من ناحية ومن الناحية الاخرى فان نبرة هذا المنولوج التعميمية دفعته الى اتهام آدم بكثير من الصفات التي لا تنطق عليه باي حال من الاحوال وان انطبقت على الافراد التي ترغب الإشارة اليها في الواقع الخارجى . مما يفتح الباب للاحداث بعض الصدم في شخصية آدم ان فتح الباب هذا جاء في نهاية المسرحية فلم تدلف منه عوامل اخرى . فآدم ليس - كما تنهم نارة في هذا المنولوج - واحدا من المستسلمين لظلمة هذا الواقع ولما يتلقى فيه من اهانات . ولكنه احد العالين بواقع جديد . الراغبين في قهر ما في هذا الواقع من موات - كما ادت تعثرات الاحالة ايضا الى تصور ان هناك رؤيتين متعارضتين في هذا العمل الفني ، احدهما

(١) مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية ، ترجمة احسان عباس

ص ١٤٧ ، ١٤٨

واقعية والاخرى مثالية . وقد يقال ان الكاتب اراد بهذه النبرة التعميمية ان يؤكد لنا ان آدم هو الصورة المصرية لشخصية الافريمان Everyman في مسرح العصور الوسطى . غير ان هذا التعليل مردود عليه بان هذه المسرحية ليست مسرحية مجازات او انماط بل هي أبعد ما تكون عن هذا النوع من المسرح . وبأن في اسم آدم ما يكفي للإشارة الى هذا الجانب المقصود من جوانب الاحالة فسي شخصيته .

لكن المسرحية برغم هذا استطاعت ان تصوغ لنا في شخصية آدم بطلا اسطوريا جديدا ، غنيا بالدلالات . يستوعب صبوات انساننا الى تجاوز ما في عاله من زيف وموات . ويظوي ايضا على ما في ارادة هذا الانسان من معايب لا تبلغ - كما تتطلب الهامارتيا - الارسطية - مرتبة النقاخ الاخلاقية ، ومن ثم فان من المستطاع تجاوزها . وان تجسد في نارة بساطة المعجزة البشرية وعفويتها . تلك البساطة والعفوية التي تستطيع ان تحوي بين جوانحها كل ما تمثله (هي) من قيم غالية مسفوحة معا . وان يقدم من خلال شجرة التمر حنة ، وهيلدا البدائل الزائفة عن (هي) في الحاحها الطموح لان تعوض انساننا او تنسيه ما تمثله (هي) من قيم غالية مسفوحة معا . اما العالم فقد كان الصورة الكاملة للتصور الفرويدي عن الأب بكل ما يمثله من قهر وتسلط للكثير من الدوافع والرغبات الاصيلية فسي وجدان آدم . ولا يعني هذا انني افسر المسرحية تفسيراً اوديبياً وان كان هذا واحدا من التفسيرات التي تنطوي عليها المستويات المتعددة من المعنى في هذه المسرحية . فآدم مشحون بالتوق الفريزي العارم الى (هي) بكل ما تمثله من طاقة هائلة على الحب والفهم والخصب والعطاء . رافض لكل البدائل التي تحاول ان تلبس صورتها والتي يبحث في كل منها عن (هي) ويرفضها كلما فشل في العثور فيها على صورتها الاصيلية . لا يلتقي بهي الحقيقة الا بعد موت العالم الذي يعتبر بصورة من الصور أحد العوائق الاساسية في سبيل وصوله الى (هي) واحد الدروب الاساسية المفضية اليها في نفس الوقت . لكن هناك الى جانب هذا المستوى من المعنى وقبله مستويات متعددة اخرى ، سياسية واجتماعية وحضارية وفلسفية ، ولا غرو فالحقيقة العامة تلتقي بالحقيقة الفردية في كل عمل فني كبير . وقد حاولت خلال تحليلي للمسرحية ان اومئ الى هذه المستويات المتعددة وخاصة الفلسفية والحضارية ، وان استبعدت المستوى الاوديبى ولم اشر اليه قبل هذه اللحظة . . واهم هذه المستويات هو المستوى الذي تتبدى فيه (هي) بلورة شعرية لكل ما في واقعنا من اصالة ، وصورة للقيم الرجوة واللام وللحبيبة وللوطن ويلوح معها العالم تجسيدا لمن اخلص في البداية لهي حتى اسفرت له عن وجهها واسلمته قياد عالمها ، ولكنه عجز عن ان يكون قربنا لها . وعن ان ينجب معها وبها الجنس الثالث المرتقب . وبعدما اوشكت ان تموت على يديه ودب فسي اوصالها الوهن وغامت الدنيا واصفرت الاصواء استصرخ كل ما في كونه من كائنات وجمادات حتى اعاد لها بعض الحياة ومضى . تاركا لآدم كل شيء . اما آدم - على هذا المستوى من المعنى - فانه الانسان الذي حلم كثيرا بهي لكنه عجز عن ان يرتفع بحبه لها الى مرتبة اجتراف المعجزة من اجلها . فظلت حبسية سيطرة العالم عليها .

وعندما تعرضت (هي) للخطر الحقيقي والاكبر لم ينقذها منه سواه . انقذها منه بالفعل لا باستصراح كائنات الكون وجزيئاته كما فعل العالم من قبل . ومن هذه اللحظة اصبح جديرا بان يقضي معها وبها الى غد جديد . . على هذا المستوى الهام من المعنى ، مضافا اليه المستويين الحضاري والفلسفي ، تبدو قدرة هذه المسرحية الكبيرة الرقيقة على التعبير عن ادق ما يجيش به وجدان الواقع الذي صدرت عنه من قضايا وخلجات ، وبراعتها في ان تكون بالنسبة له نبوءة ورؤيا .

صبري حافظ

القاهرة